

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav etnologie

Obecná teorie a dějiny umění a kultury – kulturologie

Ladislav Moulis

**Aljaška – kultura a divočina
v audiovizuálních reprezentacích**

**Alaska – Culture and Nature in
Audiovisual Representation**

Disertační práce

Vedoucí práce doc. MgA. Martin Štoll, Ph.D.

2014

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

MgA. Ladislav Moulis

ABSTRAKT

Aljaška, která je od roku 1959 49. státem USA, je unikátní lokalitou hned z několika hledisek. Ačkoliv je součástí západního civilizovaného světa, je jednou z posledních zachovalých přírodních divočin na Zemi. Ačkoliv je postupně osidlována přistěhovalci a domorodci jsou již více než století stavěni před dilemata spojená s asimilací, nevytvořila si novou vlastní kulturu – její kulturní specifika jsou nadále určována kombinací původních kulturních vzorců Eskymáků Yup'ik a Inupiat, a indiánů Tlingit, Haida, Athabasků, Aleutů a importovaných kultur.

Práce se zabývá studiem střetů civilizace a přírody, resp. civilizace a původních etnik, a to skrze obsahovou i strukturní analýzu audiovizuálních artefaktů, v tomto případě filmových záznamů i hotových filmů z kategorie fiction i non-fiction. Předmětem analýzy je metoda a variabilita možných přístupů k reprezentaci Aljašky prostředky audiovize, a zkoumá zejména vznik a rozvíjení stereotypů v zobrazení přírody a života člověka v tamních specifických podmínkách. Výhodou výzkumu je ohraničenost lokality, poměrně malá probádanost a svým způsobem i přehlednost (i početní) audiovizuálního materiálu.

Vedle samotného teoretického rozboru práce poskytuje kontextuální kapitoly z geografie i historie Aljašky, vedle klasika G. Snydera v českém kontextu vůbec poprvé představuje životní zkušenosti profesora *University of Alaska* a zakladatele první katedry filosofie na Aljašce Rudolfa Krejčího a dílo Michaela Oleksy, aljašského odborníka na problematiku asimilace a multikulturního překladu mezi přírodní filosofií domorodců a křesťanstvím. Zvolený úhel pohledu spoluurčuje i praktické zaměření samotného autora práce, Ladislava Moulise, který ve své profesi kameramana a režiséra dokumentárních filmů podnikl na Aljašku během 20 let 11 pracovních cest. Sám se tedy na audiovizuální reprezentaci Aljašky podílel a poskytuje tak i cenný konvolut zkušeností s natáčením v obtížném aljašském terénu.

Výzkum probíhal po celém území Aljašky, části Kanady (Yukon Territory) a zejména v institucích: *University of Alaska Fairbanks*, *University of Alaska Anchorage*, *Elmer E. Rasmuson Library*, *Consortium Library*, *Anchorage Museum at Rasmuson Center*, *Z. J. Loussac Public Library* a *Museum of the North*, kde sídlí *Alaska Center for Documentary Films*.

KLÍČOVÁ SLOVA

Aljaška, kultura, divočina, film, audiovizuální tvorba, reprezentace, vizuální antropologie, terénní natáčení

ABSTRACT

Alaska, which has been the 49th state of the USA since 1959, is a very unique locality according to many viewpoints. Although it is a part of the civilized Western world, it presents one of the last well-preserved wildlife on the Earth. Although Alaska is gradually settled by immigrants, native people have to deal with their dilemma connected with assimilation for many centuries. They did not create their own new culture – its cultural specifics are still defined by combination of original cultural patterns of Yup'ik and Inupiat Eskimos and natural tribes Tlingit, Haida, Athabaska, Aleut and imported cultures.

My work is a study of clashes between civilization and nature resp. civilization and original ethnic groups and it goes throughout structural analysis of audiovisual artefacts, in this case visual records and films from fictional and non-fictional category. The subject of my analysis is a method and variability of possible approaches to Alaska presentation by audiovisual means and mainly examines formation and development of stereotypes in presentation of wildlife and human lifestyle in their specific conditions. The advantage of my research is a limited locality and relatively lowly explored area and also overview (even numerous) of audiovisual materials in its own way.

Next to the theoretical study itself, the work provides contextual chapters from Alaskan geography and history. Beside the classical author G. Snyder, the work introduces a university professor Rudolf Krejčí the first time in the Czech context and his life experience. He is also a founder of the first faculty of philosophy in Alaska at *University of Alaska*. My work introduces work of Michael Oleksa who is an Alaskan specialist on assimilation questions and multicultural translation between natural philosophy of native people and Christianity. The chosen point of view is determined by practical orientation of the author himself. Ladislav Moulis, whose profession is a film director and cameraman of documentary films, made 11 journeys to Alaska in last 20 years and shot documentaries. He participated in audiovisual presentation of Alaska and so he provides a valuable convolute of experience in shooting documentaries in difficult and hard Alaskan terrain and conditions.

My research took place around the whole Alaska, a part of Canada (Yukon Territory) and especially in these institutions: *University of Alaska Fairbanks*, *University of Alaska Anchorage*, *Elmer E. Rasmuson Library*, *Consortium Library*, *Anchorage Museum at Rasmuson Center*, *Z. J. Loussac Public Library* and *Museum of the North* where *Alaska Center for Documentary Films* is based.

KEY WORDS

Alaska, Culture, Wilderness, Cinema, Audiovisual creativity, Representation, Visual Anthropology, Field shooting

OBSAH:

Abstrakt v českém jazyce

Abstrakt v anglickém jazyce

ÚVOD

x.a. Osobní motivace...9

x.a. Vymezení pojmů, metodologická východiska, teze a struktura práce...13

x.b. Reprezentace jako východisko pro soužití filmu a humanitních věd – mezi záznamem, výzkumem a popularizací...19

ČÁST A): DIVOČINA-KULTURA: ŘEZY A KONTEXTY

1. DIVOČINA

1.1. Divočina jako geografický a právní pojem...30

1.2. Divočina a civilizace: A. Leopold, J. Šmajš, O. Štěrba...33

1.3. Aljašská divočina Garyho Snydera...39

2. ALJAŠKA

2.1. Aljaška v základních faktech...43

2.2. Historické milníky vývoje Aljašky, body obratu...45

3. KULTURA STŘETŮ

3.1. Aljašská zkušenost univerzitního profesora Rudolfa Krejčího...59

3.2. Typologie domorodých národů Aljašky ve zkušenosti Michaela Oleksy...65

a) Přístup 1: Jak se stát Opravdovými lidmi, umět odmítnout a očekávat neočekávatelné (Eskymáci Yup'ik a Inupiat)...68

b) Přístup 2: Rovnováha a souměrnost (Tlingit a Haida)...72

c) Přístup 3: Přizpůsobivost novým podmínkám (Athabaskové)...77

d) Problémy asimilace...81

Část B): INTERPRETACE KULTURY A DIVOČINY V AUDIOVIZUÁLNÍCH REPREZENTACÍCH

- 4. Audiovizuální hodnota Aljašky...85
 - 4.1. Vizualita přírody...86
 - 4.2. Atraktivita „jiné“ kultury, fenomén jinakosti a vznik stereotypu...93
- 5. Typologie metod, pohledů a témat aplikovaných na audiovizuální interpretaci...102
 - 5.1. Možnosti fiction a non-fiction tvorby...105
 - 5.2. Obraz Aljašky v žánrech fiction...106
 - a) První typ: pokus o věrné zobrazení reality. *The Eskimo* (1934)...114
 - b) Druhý typ: environmentální akcent. *On Deadly Ground* (1994)...121
 - c) Aljašská divočina jako místo duševní očisty. *Into the Wild* (2007)...129
 - 5.3. Aljaška v žánrech non-fiction...137
 - a) Aljaška v „klasicky“ pojatých dokumentech. Film *The Alaskan Eskimo* (1953)...143
 - b) Kolaborativní dokument. *Tunuremiut: The people of Tunuak* (1972)...151
 - c) Hledání vlastní identity. *Made Prayers to the Raven* (1987)...160
 - e) Environmentální téma, rozpor divočiny a civilizace. *Oil in the Ice* (2004)...166
- 6. Aljaška před objektivem Evropana...176
 - 6. 1. Aljašská divočina v dílech evropských tvůrců...177

Část C): ČLOVĚK-KAMERA-DIVOČINA.TERÉNNÍ ZKUŠENOSTI A TECHNICKÉ KONTEXTY

- 7. Metodika přežití...183
- 8. Technická specifika snímání v extrémních podmínkách...192

9. Vývoj obrazového záznamu od filmových technologií po digitální záznam...195
10. Technologie *HD* a 3D (stereoskopie) v kontextu se snímáním přírody...205
11. Dostupnost nových technologií širokému spektru tvůrců, tedy i vědců...210
12. Problémy se zpracováním a archivací záznamů (*AMIPA*)...113

ZÁVĚR

Výstupy zkoumání a potvrzení/vyvrácení tezí...218

LITERATURA...223

Další prameny...233

AUDIOVIZUÁLNÍ MATERIÁLY A FILMY...236

SEZNAM ILUSTRACÍ...240

ÚVOD



Obr 1: Natáčení filmu *Eskimo*. Teller 1933,
© Mala Collection, University of Alaska Anchorage Archives

x. a. Osobní motivace

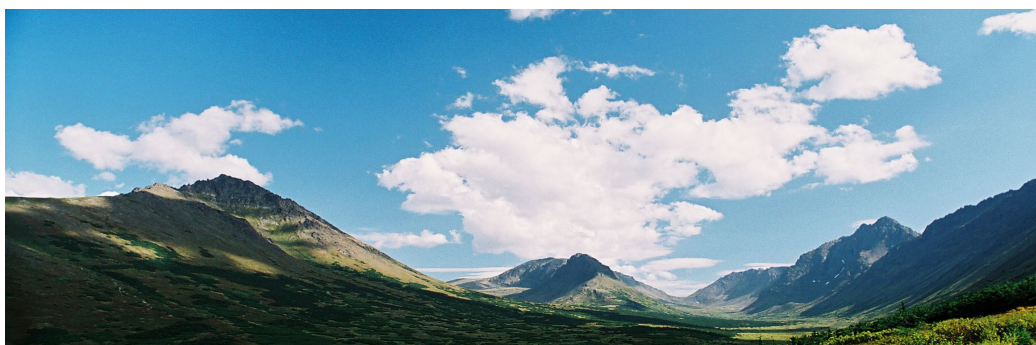
Během svých cest jsem byl několikrát vysazen letadlem do divočiny. Když obzor pohltí zvuk motoru odlétajícího stroje, v nastalém tichu si člověk náhle uvědomí, že to byl poslední zvuk civilizace. Soubor existenčních jistot, na které si každý z nás pozvolna zvykl a doma se na ně může v každém okamžiku spolehnout, zmizí. Do nejbližšího obydleného místa je to stovky kilometrů daleko na všechny strany. Není tu signál mobilního telefonu. Budoucí osud a život závisí na několika málo zavazadlech a na tom, s jakou pečlivostí byla sbalena. Přijít vlastní neopatrností nebo nešťastnou náhodou o věc, která v normálním životě plní funkci běžných rekvizit a nepřikládáme jí žádnou zvláštní důležitost, jako například zápalky, zapalovač, pila nebo moskytiéra, může v aljašské pustině znamenat fatální ohrožení existence. Tyto věci jsou jedinou obranou proti okolnímu prostředí, resp. nástrojem k jeho zvládnutí. Zatímco chvíli je krajina zalitá sluncem a vypadá přátelsky a krásně, během několika minut se změní: přivane mrazivý vítr, obloha se zatáhne a začne padat sníh nebo pršet. Prudký déšť může trvat několik minut, ale také týden. Hladiny řek a potoků se rychle zvednou a znemožní další postup¹. Pobyt v horách se stane velmi problematickým, tajga i za normálních podmínek těžko prostupná se promění v permanentní ledovou sprchu a tundra zase v labyrint neprůchodných močálů. Vše, co člověk má s sebou, musí být funkční a maximálně účelné. To je aljašská krajina.

¹ V roce 1995 při filmové expedici do pohoří Brooks Range odřízla rozvodněná řeka členům naší výpravy cestu k základně s potravinami. (MOULIS-KUSBACH 2001, str. 25-30). Stejnou zkušeností, situacemi krajního ohrožení života, se zabývá díl britského televizního *Přežít / I Shouldn't Be Alive* (2010). Oba případy dopadly dobře: české výpravě se nakonec podařilo řeku přebrodit na rozdíl od amerického vodáka, který po havárii strávil na břehu několik dní, než ho polomrtvého objevilo náhodně prolétající letadlo.

Jsem si vědom, že poetizující úvod do exaktně pojaté práce nepatří. Aljaška je ale tak mnohotvárný svět, plný protikladů, krás i nebezpečí, že vedle průzkumu nástroji kulturologie, etnografie, etnologie, filmové vědy a dalších vědních disciplín je potřeba ji zkoumat i citem, pokoušet se vyjádřit ji uměleckým jazykem, aby bylo alespoň částečně dosaženo určité míry komplexnosti. Proto volím k tématu přístup, který kombinuje

- a) exaktní údaje a prameny
- b) umělecké audiovizuální artefakty
- c) vlastní zkušenost

a věřím, že se podaří tento těžko uchopitelný svět **vyjádřit**.



Obr. 2: Aljaška, Chugach Mountains. © Ladislav Moulis 2011

Ve své profesi režiséra a kameramana dokumentárních filmů se mimo jiná témata již více než 23 let souvisle zabývám fenoménem divočiny, přežitím a životem lidí v geograficky i klimaticky nepříznivých podmínkách. Zajímají mě především severní oblasti planety, kde je život ještě tvrdší a drsnější; kde vzhledem k těmto podmínkám a špatné dostupnosti dodnes zůstaly rozsáhlé oblasti dosud nedotčené přírody jako jedny z posledních. Za těmito tématy jsem podnikl filmové výpravy do Skandinávie, Sibiř, Grónska, severních oblastí Kanady a na Aljašku. Aljaška a přilehlé oblasti Kanady se staly cílem 11 pracovních cest.

Každá výprava vyžadovala mimo vlastního „filmového“ úkolu i důkladnou předchozí přípravu, která zahrnovala rozsáhlé studium všech dostupných pramenů. V průběhu času se ukázalo, že mnohaletá práce na dokumentech a subjektivní interpretace Aljašky

je – mimo vlastní vzdělávací zaměření filmů – vlastně **sběrem materiálu i o proměně divočiny a kultury**. Kromě toho za těch téměř 20 let došlo k obrovskému posunu v oblasti vývoje informací, což samozřejmě zjednodušilo zachycování prostředí i jeho obyvatel. Zároveň jsem se i já osobně tak podílel na budování obrazu divočiny a jejích podob v civilizovaných částech světa, tedy i u nás.

Využil jsem možnost studia kulturologie k tomu, abych tyto své praktické zkušenosti zhodnotil, resp. jim dal teoretický rámec a nové kontexty, a abych přinesl i trochu jiný pohled, než je zvykem. Při dalším výzkumu a psaní textu bylo jasné, že nemohu opustit svůj prakticistní přístup, a že k tématu nepřicházím od teorie, ale od praxe. V průběhu mého studia kolegyně Tereza Porybná dokončila svoji disertační práci *Kulturologický pohled na vývoj vizuálních a audiovizuálních reprezentací domorodých kultur* (2012), která se tématu, i mých konkrétních výstupů dotýkala, a zpracovala je na základě teoretických východisek. To mi paradoxně umožnilo opustit od některých kontextuálních kapitol a s úlevou posílit svoji **pozici praktika, který zkoumá své téma skrze praxi a analýzu audiovizuálního materiálu**. Budu tedy rád, když se bude moje práce s textem kolegyně Porybné svým způsobem doplňovat.

V rámci výzkumu a sběru audiovizuálních artefaktů jsem podnikl roku 2011 další cestu na Aljašku, kde jsem kromě *University of Alaska Fairbanks* a *University of Alaska Anchorage* prováděl sběr materiálů v *Elmer E. Rasmuson Library*, *Consortium Library*, *Anchorage Museum at Rasmuson Center*, *Z. J. Loussac Public Library* a *Museum of the North*, kde sídlí *Alaska Center for Documentary Films*. Přivezl jsem si s sebou kolekci 100 hraných a dokumentárních filmů, bezpočet dalších pramenů a zejména setkání (reálné i virtuální) se dvěma muži, kteří na Aljašce strávili celý svůj život a zkoumají její duchovní rozměr. Prof. Rudy Krejčí, se kterým jsem měl možnost se sejít, mě seznámil se zkušeností člověka, který zná středoevropskou i americkou mentalitu s mnohými událostmi a příběhy, které byly signifikantní pro vývoj Aljašky posledních 60 let. A původně pravoslavný kněz Michael Oleksa mi prostřednictvím audiovizuální série i svých knih otevřel

dokořán dveře k variabilně multikulturního dialogu mezi domorodci a „bílými“, dal nahlédnout k podobám procesu asimilace. Rozhodl jsem se proto tyto dva pohledy v práci využít, protože vedle známého a uznávaného Garyho Snydera, „klasika divočiny“, tyto dva úhly pohledu mohou plnit roli malých soukromých objevů.



Obr. 3: Na jedné z 11 pracovních cest do aljašského terénu.

x. b. Vymezení pojmů, metodologická východiska, teze a struktura práce

V souladu se vstupními tezemi projektu z roku 2010, nazvanými *Kultura a příroda (Případová studie oblastí Aljašky, Kanady a Severní Ameriky 1994-2013)*, se předkládaná disertační práce věnuje **podobám konfliktu**, který vyvolává postupné pronikání „západní“ civilizace do oblasti neporušené přírody Aljašky. Na jedné straně je to **dlouhodobý střet civilizace s přírodním bohatstvím tamní divočiny**, daný parazitickou a koloniální povahou přístupu (Ruská Amerika, kolonie USA, *The Fur Rush*, *The Gold Rush*, *The Oil Boom*), na straně druhé je to **střet s původními obyvateli a jejich kulturou**, vyvolaný snahou po jejich asimilaci. Základními třemi pilíři tématu jsou

- a) příroda, resp. divočina
- b) původní kultury a jejich hodnotový svět
- c) střet a vzájemné působení původních a cizích kulturních vzorců a možnosti akulturace.

Pro charakteristiku problému není možné jeden z těchto pilířů pominout.

a) Pojmy

Pro přírodu v práci využívám termín **divočina** jako synonymum. Vyjadřuje původnost a neporušenost, zároveň i neproniknutelnost, obtížnou dosažitelnost a odlehlost, což jsou parametry po více než sto let ovlivňující civilizační proces na Aljašce. Navíc v sobě pojem obsahuje i mystickou dimenzi, která je zase důležitá pro život původních obyvatel, a která se také stala předmětem zkoumání mnohých etnologů, kulturních antropologů nebo filosofů. Tento kontext je v práci zastoupen připomínkou díla Garyho Snydera, jenž navazuje na kulturně-ekologickou školu kulturní antropologie a své poznatky čerpal též na Aljašce. Práce zároveň dává na základě terénní zkušenosti nahlédnout do praktických kroků nutných pro přežití v aljašské divočině, ať už pro práce etnografa, fotografa nebo filmaře.

Domorodými kulturami práce rozumím zástupce Eskymáků Yup'ik a Inupiat, indiánů kmene Tlingit, Haida, Athbasků a Aleutů. Jsou to obyvatelé nehostinných oblastí, kteří v nich žili ještě před objevením Aljašky z ruské strany v roce 1728, kteří našli způsob komunikace s drsnou přírodou, tj. vytvořili svébytný kulturní a společenský systém. Základní orientaci v různorodých kulturách v práci představuji zpřístupněním celoživotní zkušenosti aljašského odborníka na mezikulturní dialog, Michaela Oleksy, představeného v českém kontextu vůbec poprvé.

Střetem a vzájemným působením v práci rozumím proces kontaktu, který nabývá různé podoby, a to nejčastěji extrémní. Tento střet je usazen jednak v historických souvislostech (objevení Aljašky, tzv. horečky), dále seznámením s osudem pedagoga a filosofa Rudy Krejčího, a jednak v reflexi audiovizuálních artefaktů, jimž je věnován základní oddíl textu.

Nejdůležitějším pojmem, který v práci využívám, je **reprezentace**. Při jeho klasifikaci vycházím z postulátů vizuální antropologie, jak byly formulovány v kanonické publikaci HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of Visual Anthropology* (1975, 3. doplněné vydání 2003). Vyplývá z nich, že sběr jakýchkoliv (nejen etnografických) dat audiovizuálními prostředky má vždy charakter „příkladu“ („samples“) a je vždy subjektivní „reprezentací“. To se týká i fiction filmové tvorby, kterou je možné zkoumat jako reprezentaci představ o realitě. Druhým teoretickým uchopením pojmu je přístup vizuálních studií, formulovaný v monografii STURKEN-CARTWRIGHT: *Úvod do studia vizuální kultury* (2009), v níž je reprezentace definována jako „zobrazení, které používá jazyk a obraz k prostředkování významu okolního světa“. (Oboje blíže viz následující kapitola.) Neoddělitelnou součástí těchto úvah jsou i praktické, technologické a realizační snímání postupy, bez nichž se takový sběr dat ani tvorba neobejde, čemuž je v práci věnována také samostatná kapitola.

Pro úplnost je třeba do struktury pojmů umístit ještě **audiovizuální data, audiovizuální materiál, dokumentární film, etnografický film, film, snímek nebo (televizní) pořad**. Jakkoli by

si každý z pojmů vyžádal samostatnou definici a kategorizaci, vzhledem k různorodosti zkoumaného materiálu je v práci využívám opět jako synonyma. Všechny pojmy totiž spojuje primární záznam technickými audiovizuálními snímacími prostředky a jeho existence na některém z nosičů. U „dat“ a „materiálu“ míním spíše tzv. hrubý materiál, ten, který neprošel úpravami a je určen pro další zpracování nebo zkoumání, „film“, „snímek“, „pořad“ je v mém pojetí komponovaný tvar s narativní strukturou, navíc prezentovaný nějakou formou veřejné distribuce. Neodděluji to ale striktně, protože nikde není psáno, že hotový film nemůže být sám o sobě primárním materiálem pro zkoumání (např. fiction).

b) Metoda

Jako metodu jsem si zvolil **analýzu a interpretaci audiovizuálních děl** (tj. filmů v žánrech fiction i non-fiction), která prezentují a re-prezentují Aljašku a hlavní téma zkoumání. Jejich základní výběr byl dán zejména jejich dostupností v archivu Anchorage. Z nich jsem **metodou žánrové, tematické a přístupové typologizace** vybral tři filmy z kategorie fiction (*The Eskimo*, 1934; *On Deadly Ground*, 1994; *Into the Wild*, 2007) a pět filmů z kategorie non-fiction (nejstarší záznamy na Edisonových cívkách; *Alaskan Eskimo*, 1953; *Tunuremiut: The people of Tunuak*, 1972; *Made Prayers to the Raven*, 1987; *Oil in the Ice*, 2004).

Výběr byl motivován typologizací možných přístupů, které byly autory v průběhu historie aplikovány. V případě fiction to byly přístupy akcentující **míru realističnosti**:

- pokus o věrné zobrazení reality
- realita a její environmentální akcent
- realita a její projekce jako místo duševní očisty,

přičemž zkoumanými řezy byly: a) struktura narativu, b) volba herců a důraz na přesnost v realizaci a c) míra umělecké (věcné) stylizace.

V případě non-fiction to byly přístupy akcentující **míru autenticity a tematické různorodosti**:

- přímočarý záznam reality

- „klasický“ dokument s didaktickým akcentem
- kolaborativní dokument
- dokument jako prostředek hledání vlastní identity
- dokument jako nástroj proti environmentálnímu střetu s civilizací,

přičemž se v kategorizaci opírám o **klasifikaci zobrazovacích modů Billa Nicholse** (výkladový, observační, reflektivní, participační, performativní, poetický). (NICHOLS 2010) Zkoumanými řezy v kategorii non-fiction jsou: a) struktura filmu, b) aplikovaný model a modus dokumentárního filmu, c) obrazová složka filmu ve vztahu ke členění, d) funkce zvukové stopy, e) aljašský kontext daného filmu.

Je zjevné, že na fiction a non-fiction filmy nelze uplatňovat totožnou metodiku, neboť jde o zcela jiné kulturní produkty. Zároveň je nutné zdůraznit, že analýzy nejsou vedeny snahou o filmologický kontext, ale **při zkoumání je kladen důraz na stále zpřítomnění tématu reprezentace kulturních/přírodních střetů. Podstatou rozborů je způsob, jak se jednotlivá díla, jejich autoři a volba prostředků podílejí na stereotypizaci Aljašky a problému.**

Nedílnou součástí práce je i osobní zkušenost s vytvářením takových artefaktů, resp. vlastního autorského podílu na audiovizuálních reprezentacích Aljašky.

c) Teze

Na počátku výzkumného projektu stály dvě základní teze, jejichž pravdivost měl výzkum potvrdit nebo vyvrátit. Jedna směřuje směrem ven, k reprezentacím Aljašky okolnímu světu, druhá směrem dovnitř, audiovizi jako nástroji pro utváření kulturní identity na Aljašce samotné.

1. Způsob a přístupy, které jsou při reprezentaci Aljašky audiovizuálními prostředky aplikovány, se přímo podílejí na představě okolního světa o ní. Tato představa je pouhou stereotypizací a nemá s realitou Aljašky nic společného.

2. Audiovizuální prostředky (film, video, televize) se přímo podílejí na kulturních proměnách Aljašky a mají sílu řadu negativních fenoménů změnit.

d) Struktura práce

Aby bylo možno tyto obecné otázky zkoumat, a doložit je daty, bylo nutné zvolit kontextuální přístup. Ten se odráží i ve struktuře práce. Práce je členěna do pěti oddílů.

První *Úvod* kromě **osobní motivace, vymezení pojmů a metodologických východisek** obsahuje i kapitolu zaměřenou na **možnosti využití audiovize v humanitních vědách** a skrze diskusi nad tímto tématem ve *Principles of Visual Anthropology* se dotýká pojmu reprezentace jako předpokladu dalšího zkoumání.

Druhý oddíl, *Část A: Divočina-kultura: řezy a kontexty*, se alespoň v základním náčrtu pokouší **definovat geografický, historický i kulturní rámec Aljašky**, a to rovněž metodou cíleného výběru. **Myšlení o environmentálním rozměru střetu civilizace a divočiny** je demonstrován na dílem A. Leopolda, J. Šmajse a O. Štěrby; **filosofickou dimenzi** zastupuje dílo G. Snydera. Kapitola *Kultura střetů* pak představuje dva u nás neznámé přístupy a praktické zkušenosti z Aljašky, univerzitního profesora R. Krejčího a původně misionáře, žijícího mezi domorodými obyvateli, M. Oleksy.

Třetí oddíl, *Část B: Interpretace kultury a divočiny v audiovizuálních reprezentacích*, tvoří jádro práce. Ovšem samotné **analýzy přístupů ve fiction a non-fiction filmech jsou ještě zasazeny do kontextu vizuálního potenciálu Aljašky a atraktivity „jiné kultury“**, jak byla v průběhu vývoje kinematografie v souvislosti s Aljaškou prezentována, což se týká i specifického pohledu evropských tvůrců.

Čtvrtým oddílem, *Část C: Člověk-kamera-divočina. Terénní zkušenosti a technické kontexty*, je kapitola rozvíjející diskusi o technologických a organizačních přístupech ve *Principles of Visual Anthropology*, neboť přetavuje konvolut zkušeností terénního

filmaře do vějíře možností užívání audiovizuálního jazyka, jak proniknout, popsat, příp. vyličít a vyjádřit svět divoké přírody nebo původní kultury audiovizuálními prostředky. Tato kapitola je postavena na vývoji snímacích technologií a variabilitě užití, a to jak pro kulturní nebo vizuální antropologii, ale i pro archivaci audiovizuálního materiálu či samotných audiovizuálních artefaktů.

A poslední část, *Závěr*, z předložených kontextů, řezů a analýz potvrzuje či vyvrací zkoumané teze, a shrnuje nejen výsledky teoretického bádání, ale také více než pětadvacetileté osobní zkušenosti s tématem.



Obr. 4: *Museum of the North* se sídlem *Alaska Center for Documentary Film* (UAF).
© Ladislav Moulis, 2011.

x. c. Reprezentace jako východisko pro soužití filmu a humanitních věd – mezi záznamem, výzkumem a popularizací

„Film, zvuk a video jsou dnes nepostradatelný nástroj vědecké zkoumání. Poskytuje spolehlivá data o lidském chování, která může nezávislý výzkumník analyzovat ve světle nových teorií.“² To jsou slova z *Rezoluce vizuální antropologie*, která vzešla z *Mezinárodního kongresu antropologů a etnografů* (ICAES)³ v roce 1973 v Chicagu. Podepsáni pod ním jsou Jean Rouch a Paul Hockings. Dnes pravděpodobně tato slova nikoho nepřekvapí, tehdy však šlo o smělé konstatování, či dokonce o svého druhu výkřik.

Pro účely své práce považuji za důležité se na začátku zastavit u několika otázek, které pronikání filmu do oborů etnografie, etnologie, kulturní antropologie, antropologie apod. vyvolala, a možná i dnes vyvolává. Opakuji, že nejsem původní profesí antropolog, ale filmař, proto mě tyto průniky zajímají právě jako praktika, který skrze využitelnost své práce ve vědě nachází i další dimenzi oboru.

Sbližování antropologie a filmu totiž trvalo celých 70. let. Vzhledem k rozvinuté tradici francouzských přírodopisných a etnografických snímků je nasnadě, že to byla právě Francie, která kinematograf – zvláštní cirkusovou atrakci – na poli vědy přijala. Vždyť ještě před Lumiéry demonstroval Jules-Étienne Marey svůj chronofotograf Francouzské akademii věd (1888) a v roce „nula“ světového filmu (1895) natočil lékař Félix-Louis Regnault senegalskou ženu z kmene Wolofů při výrobě hrnce na *l'Exposition Ethnographique de l'Afrique occidentale*.⁴ Tentýž Regnault později, v roce 1931 definoval statut filmu v antropologii (zábava, výuka a výzkum), z nějž pak vycházeli ve třicátých letech další začínající antropologové. Marcel Griaule, který se vůči Regnaultovým teoriím a využití filmu ve vědě vymezoval a považoval jej spíše za

² V originále: „Film, sound, and videotape record are today an indispensable scientific resource. They provide reliable data on human behavior which independent investigators may analyze in the light of new theories.“ HOCKINGS 1975/2003, str. 533

³ *International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*

⁴ De BRIGARD 1975/2003, str. 15, též PORYBNÁ 2010, str. 10

ilustraci⁵, byl pak pedagogem Jeana Rouché, ikonické postavy etnografického a sociologického filmu.⁶ Ten se stal zakladatelem celé evropské školy etnografického filmu. Jeho film *Chronique d'un Été* (*Kronika jednoho léta*, 1960) byl jedním ze spouštěčů hnutí cinéma vérité, a tedy i mohutného vzmachu kinematografie 60. let, a to nejen hrané, ale i dokumentární.⁷

Dodávám, že v průběhu sbližování filmu s etnografií a antropologií nastalo několik vývojových fází, jejichž periodizace se podle různých autorů liší. DeBridgard člení vývoj na období pionýrů a inovace (do roku 1912, aplikovaná antropologie a rozvoj koloniálního kina), pak na období popularizace (1918-třicátá léta, vzdělávací-teaching film) a pak na éru Margarety Maed a Jeana Rouché (nejméně začátku 60. let).⁸ Paul Hockings člení vývoj etnografického filmu podle technických inovací, které postupně přicházely a dodávaly jak filmu obecně, tak jeho vzdělávacímu i vědeckému užití novou dimenzi: 1896-1935 amatérské přístupy, 1930 objev 16 mm filmu a jeho užití ve školních filmech, 1940 vynález tříemulsního barevného filmu, 1950 vynález zvukového magnetického pásku, 1960 zavedení lehkých ručních kamer a kolem roku 1970 video.⁹

Není mým cílem líčit spleť cestu historie etnografického filmu¹⁰, úlohu televize a archivů v něm, radikální změny v nástupu digitálních technologií a jeho současný stav. Směřuji pouze k tomu, že klíčovým obdobím (Hockingem nazývaným „core period“¹¹), kdy antropologie film přijala za svůj, byla pravděpodobně léta 1967-1974. (Samozřejmě to nelze tvrdit s absolutní platností, každý antropolog má k audiovizuální technice a principům vizuální

⁵ Tamtéž, str. 26

⁶ „Byl jsem pátým člověkem ve Francii, kdo získal Ph.D. v antropologii – první byl Marcel Griaule, pan André Leroi-Gourhan, Claude Lévi-Strauss a Germaine Dieterlen.“ ROUCHÉ 1975/2003, str. 221

⁷ Využití ankety, synchronního zvuku v kombinaci lehkými kamerami, inspirovalo i autory hraných snímků k využívání nových postupů, příklonu k autenticitě herecké akce a autorské režisérské výpovědi (Truffaut, Chabrol, u nás Chytilová, Forman, Schorm, Němec, Juráček, Menzel apod.)

⁸ DeBRIGARD 1975/2003

⁹ HOCKINGS 1975/2003, str. 10

¹⁰ Základními prameny k historii a analýzám etnografického filmu patří práce Karla G. Heidera. Např. HEIDER 1975

¹¹ HOCKINGS 1975/2003, str. viii

antropologie svůj přístup, a jak upozorňuje např. Martin Soukup, někteří klasici antropologické metodologie ji do systému sbírání dat zařazují velmi opatrně a pozvolna – např. Russel Bernard.¹²⁾

Během nich se etnografické filmy staly součástí běžné distribuce. Do výrazově strnulého didaktického filmu 50. let vtrhl fenomén autenticity cinémá vérité (Rouch, Watkins, Wiseman, Leacock apod.). Své velké projekty zahájili Timoty Asch a John Marshall. Na *UCLA* byl Colingem Youngem založen první vysokoškolský program pro výuku etnografického filmu (1966), byla založena *Společnost pro Vizuální antropologii* (v rámci *Studies in the Anthropology and Visual Communication*),¹³ Karel Heider publikoval svá základní teoretická a pedagogická díla (*Films for Anthropological Teaching*) a byl založen antropologický filmový archiv (1966) *Encyclopedia cinematographica* na *Pennsylvania State University*.¹⁴ V praxi etnografického filmu došlo také k pozoruhodnému posunu, když antropologové Worth a Adair dali kamery do rukou Navažských mužů a žen a učili je dělat vlastní filmy – vznikl tak fenomén participatory cinema¹⁵. Začal se prosazovat videozáznam, který se až do digitálních technologií na konci 20. století stal alfou a omegou terénních audiovizuálních záznamů. A nakonec se všichni bytostní zájemci o tuto symbiózu vzepjali ke zmiňované konferenci, z níž vznikl sborník *Principles of Visual Anthropology*, který roku 2003 vyšel ve třetím, rozšířeném vydání a je základem jakéhokoliv studia vizuální antropologie.¹⁶

Tento sborník se pro mne stal důležitým východiskem. Názorně ukazuje, že film a jeho schopnost záznamu, uchování v čase a specifika jeho snímání i řeči jsou v kultuře i vědě cosi

¹² SOUKUP 2010, str. 16-17

¹³ HOCKINGS 1975/2003, str. viii-x

¹⁴ Nutno dodat, že úplně prvním archivem, cíleně shromažďujícím filmy s etnografickou tematikou byl arch na univerzitě v Göttingen. Založil jej Gotthard Wolf v roce 1952.

¹⁵ Tak to alespoň nazývá MacDOUGALL 1975/2003, str. 125.

¹⁶ Z nemnohých českých autorů, kteří se vizuální antropologií zabývají, bych uvedl kolegu, rovněž původní profesí filmaře-dokumentaristu Tomáše Petráně, který velmi uceleně zpracoval jak hnutí cinema vérité (také díky své frankofonní orientaci) již ve své neobyčejné diplomové práci na FAMU (PETRÁŇ 1992), tak potom obecnější kontexty vizuality ve své monografii, která se stala nakonec jeho habilitační prací (PETRÁŇ 2011). Myslím, že kromě výzkumníků, zabývajících se spíše širším oborem vizuálních studií (M. Soukup, T. Porybná, D. Čeněk apod.) stojí u nás studium užití filmu v humanitních vědách spíše na jedntolivých a ojedinělých překladech nebo kvalifikačních pracích (např. K. Čtveráček apod.).

nepominutelného a že jeho potenciál pro humanitní vědu je obrovský. Přičemž všichni autoři, dnes již klasici etnografického filmu, řeší stejnou měrou jak otázky vědecké objektivity záznamu a estetiky, tak technologie a praktických problémů natáčení samotného (potřeba štábů, kooperace s natáčenými, metody snímání), ale i produkce a financování.¹⁷ Zastavím se u některých otázek, které považuji za důležitý kontext vlastních analýz audiovizuálního materiálu buď se týkajícího Aljašky a nebo přímo na Aljašce nasbíraného.

Vzpomínané prohlášení antropologů je vlastně sugestivní odpovědí na otázku, zda je možné považovat film za „nástroj výzkumu“. Je důležité uvažovat také o souvisejících tématech, jaký cíl výzkumu má být, jaká data od něj očekáváme a jak je budeme analyzovat.

Faktem je, že každý vědec využívá ke svému zkoumání a výzkumu specifickou metodologii a **technologii**, a bylo by nelogické film z těchto možných technologií vylučovat. Problém vyvstává v tom, že snímací aparatura a zpracování byla vždy drahá a humanitní věda si ji nemohla dovolit. „Filmování bylo vždycky dražší než psaní.“, říká DeBrigard¹⁸, ale Margareta Maed byla již ve třicátých letech příkladem, že i toto se dá překonat. „Astronomové se nevzdají astronomie, protože byly vyvinuty lepší teleskopy, fyzici nezanechají fyziky, protože potřebují cyklotron, genetici nevzdají genetiku kvůli ceně elektronového mikroskopu“¹⁹, hřímá autorka, která s Georgem Batesonem na Bali a na Nové Guineji natočila v letech 1936-1938 neuvěřitelných 670 tisíc metrů (22 000 stop) 16 mm filmu a nafotila přibližně 25 tisíc fotografií mezi domorodci. Tento problém v době digitalizace podstatě odpadá, neboť sbírání audiovizuálních dat je možné fotoaparáty, které jsou schopné snímat i audiovizuální záznam, nehledě na profesionální kamery s vysokou rozlišovací schopností *Full HD* a více, nebo

¹⁷ V jednotlivých příspěvcích se autoři (zejm. Rouch, Balicki, Schaeffer, Prost, Lomax, Jell-Behlsen, a ostatní okrajověji) se široce zabývají natáčecími postupy, možnostmi využití videa v natáčení i archivaci, produkci a financováním filmů.

¹⁸ DeBRIGARD 1975/2003, str. 17 (překlad L. Moulis)

¹⁹ MAED 1975/2003, str. 6 (překlad L. Moulis)

technologie mobilních telefonů a synchronizace s kyberprostorem internetu.

Aby mohl vědec technologii používat, musí si ji osvojit. Pozoruhodná je latentní diskuse mezi příspěvky sborníku, zda je vhodné, aby se antropolog sám naučil ovládat techniku, nebo aby se do terénu vydával antropolog spolu s filmovým štábem. „Vyžaduje to další specializované schopnosti“, říká Maed, „být vzdělaným etnologem, který umí založit film do kamery, postavit stativ, umět číst expoziční čísla a měřit vzdálenost.“²⁰ Zastává názor, že je nejlepší, když etnograf a filmař jsou v jedné osobě, „ačkoliv zájem a schopnosti jednoho mohou převážet druhého.“²¹ To Rouch, který realizoval své filmy ve spolupráci se sociology a etnografy, klade na všechny účastníky výzkumu-natáčení vysoké požadavky: „Jsem proti filmovým štábům. Zvukař musí plně rozumět jazyku lidí, které natáčí. A filmař musí být zároveň kameraman. Etnolog je pak ten, který ví kde, kdy a jak filmovat.“²² V současné době, kdy vzdělání nabývá mezioborových přesahů a filmová výchova a mediální výchova jsou v osnovách základních a středních škol (už i u nás), a audiovizuální technologie jsou běžnou součástí každodennosti, není zvláštní vysokoškolské vzdělání potřeba, neboť každý etnolog si s sebou nějaké zkušenosti s audiovizuální technikou již přináší. Tím neříkám, že dvouoborovost či zvláštní kurzy by neměly svůj význam.

Součástí metodologie sběru etnografických dat prostřednictvím audiovizuální techniky je pochopitelně i rozhodnutí o **způsobu snímání a spolupráce s objekty**. (Zcela specifickým příkladem je pak zmiňované „participatory cinema“, které dává techniku do rukou samotných objektů výzkumu.) Zde je v první řadě potřeba rozhodnout, jaký **účel** má nasnímaný materiál splňovat. Zda jde o záznam, který bude určen pro archivní účely a další analýzu, nebo o výchozí materiál k didaktickému tvaru, jímž jevy vysvětlujeme a dáváme do souvislostí, nebo zda jde o výchozí materiál pro etnografický, popularizační film určený širokému publiku (kino,

²⁰ Tamtéž, str. 5 (překlad L. Moulis)

²¹ Tamtéž, str. 7 (překlad L. Moulis)

²² ROUCHA 1975/2003, str. 87 (překlad L. Moulis)

televize, internet), jehož ambicí může být i stylizace v audiovizuální řeči, jíž dosáhne uměleckého účinku. Dalo by se říci, že z natočeného materiálu pro analýzu lze vytvořit různé tvary a dosáhnout všech tří záměrů, ale praxe říká, že to nelze. Rozpětí mezi metodikou snímání pro první a zejména třetí záměr je tak široké, že se dokonce vylučuje. Jako klasický příklad bych uvedl československý snímek Karla Plicky *Zem spieva* (1933) o tancích a zvycích ve slovenských horách, který v sobě obsahuje záběry z předchozích Plickových filmů nasbíraných za účelem dokumentace. Umělecký záměr nikoliv **popsat**, ale **vyjádřit** živost slovenského folkloru přiměl autora **rezignovat na vědeckou přesnost** a podrobit filmovou řeč zákonitostem estetickým – rytmu, pohybu, úhlům kamery apod. (Velkou zásluhu na tomto přerodu vědce ve filmaře měl střihač snímku, avantgardní umělec Alexander Hackenschmied.)²³

Již od 60. let se prosazuje metoda **tzv. observačního snímání**, která spíše než z Rouchovy „školy“ byla „kodifikována“ a využívána americkou „školou“ (Leacock, Drew, Wiseman a další).²⁴ Colin Young o ní v souvislosti s prací etnografa hovoří jako o „možnosti vytvoření praktického přístupu k problému“²⁵, kterým se vědec dostane blízko, neboť je svojí povahou intimní. Neznačená to však, že jakoby nezúčastněné snímání jevů kamerou přinese objektivní hodnotu materiálu. „Na konferenci filmařů a etnografů na University of California (Los Angeles) v roce 1968 jsme se rozhodli říci, že film není objektivní,“ pokračuje Young. „Dokáže pouze **objektivizovat** (objectify),“²⁶ a **reprezentovat**²⁷ situaci či jev, který snímá. Zde se patrně nachází i jeden z problematických bodů sporu o uplatnění filmu v humanitních vědách. Jakou hodnotu má audiovizuální materiál, jakým způsobem je možné mu věřit?

²³ Není bez zajímavosti, že Plickův film je zmíněn i ve sborníku *Principles of Visual Anthropology*. Uvádí jej DeBrigard na str. 24.

²⁴ Je to metoda, která se v posledních deseti letech prosazuje jako princip v českém dokumentu a přináší rozporupné výsledky.

²⁵ YOUNG 1975/2003, str. 100 (překlad L. Moulis)

²⁶ Tamtéž, str. 100 (překlad L. Moulis)

²⁷ Pozoruhodně je definován problém reprezentace v publikaci *Practise of looking: An Introduction to Visual Culture* autorem Marity Sturken a Lisy Cartwright z roku 2009 (český překlad *Úvod do studia vizuální kultury*, Portál 2009) na str. 22. Tématem vědy a vizuality se zabývá kapitola č. 9 *Vědecký pohled, pohled na vědu*, str. 351-383. (STURKEN-CARTWRIGHT 2009)

Ať už je materiál natočen s jakýmkoliv záměrem (výzkum, vzdělávání, popularizace), jde vždy o pouhé **reprezentativní příklady** (situací, příběhů, chování apod.).²⁸ Tam, kde teoretik filmu Bill Nichols hovoří o natáčecích modech (poetický, výkladový, observační, participační, reflexivní, performativní)²⁹, etnografové-filmaři Richard Sorenson a Allison Jablonko rozlišují tři základní snímací strategie. Opportunistic sampling, programmed sampling a digressive search. Zatímco první je nejběžněji využíván (když se něco zajímavého stane, vezmu kameru a točím), druhý je jeho opakem (natáčím podle předem připraveného plánu, až inscenuji). Problém těchto dvou strategií je v tom, že v prvním vyhodnocuji míru zobecnění – reprezentativnosti ve vztahu ke zvolenému tématu, v druhém nepřekračuji dopředu daný záměr a vytyčenou tezi. Třetí strategie, která může přinést nečekaná, v největší míře objektivizující data a v dnešních technologických podmínkách je snadno realizovatelná – snímám kontinuálně bez ohledu na to, jaký to v daném okamžiku má smysl, hledám jiné metody natáčení s více kamerami (dnes i webkamery), a neurčuji ani dopředu ani v daný okamžik, jakou hodnotu materiál bude mít.)³⁰ Pozoruhodnou definici pojmu reprezentace přináší i Maria Sturken a Lisa Cartwright v posledních letech: „Reprezentace (zobrazení) používá jazyk a obraz k **prostředkování významu okolního světa**. Slovem chápeme, popisujeme a definujeme, jak vidíme svět a podobně užíváme obrazy. Tento proces se odehrává prostřednictvím systému podobných jazyku – jsou strukturovány na základě pravidel a konvencí. Jazyk se řídí souborem pravidel, která se týkají toho, jak vyjádřit a interpretovat význam. Podobně jsou systémy reprezentace využívány v malířství, kresbě, fotografii, ve filmu, v televizi a v digitálních médiích. Ačkoliv tyto systémy reprezentace nejsou jazykové povahy, v některých ohledech jsou jazykovým systémům

²⁸ Prost dokonce hovoří o pojmu „representational film“, který je reprodukcí některých aspektů originální scény. Evidentně jej však považuje za jeden z typů filmů. PROST 2003, str. 285.

²⁹ NICHOLS 2010

³⁰ SORENSON-JABLONKO 1975/2003, str. 147-152

podobné, takže mohou být analyzovány prostřednictvím metod vypůjčených z lingvistiky a sémiotiky.“³¹

Zajímavý výsledek poskytuje Karl G. Heider, když srovnává proces práce vědce a práce filmaře. Dovolím si ocitovat z jeho hojně vydávané publikace *Ethnographic Film* z roku 1976:

THE ETNOGRAPHER	FILMMAKER
-begins with theoretical problems and research plans	-begins with an idea and a skript
- gathers data by making observations and asking questions	-shoots footage
- analyzes data	- edits footage
- writes and rewrites	
- produces and written report	- produces a film. ³²

Oba procesy jsou tedy analýzou reality a následnou syntézou a jakkoliv se principálně liší, mají podobný cíl: dojít ke tvaru, podloženého daty.

Jakou relevanci tato data mají? „Etnografický film je selektivní **analýza kulturních dat**.“, tvrdí Asen Balikci, mj. spoluautor snímků *The Netsilik Eskimo Film Series* (1967)³³. Film podle něj může být i sám o sobě primárními daty, v návaznosti na lingvistické a mediální disciplíny i textem. Klasik etnografického filmu Timothy Asch rozlišuje čtyři kategorie audiovizuálních materiálů, které jsou pro antropology potenciálně cenné, a měla by se jim věnovat pozornost i při vytváření archivů:

- „Hrané filmy. (Všechny filmy jsou nějakým způsobem antropologicky zajímavými kulturními produkty.)
- Amatérské filmové materiály. (Natočené misionáři, cestovateli, oficiálními představiteli administrativ a domorodci)

³¹ STURKEN-CARTWRIGHT 2009, str. 22

³² HEIDER 1975, str. 9

³³ BALICKI 1975/2003, str. 184. Ve stati rozebírá velmi podrobně genezi svého projektu.

- Dokumentární filmy určené pro širokou distribuci.
- Etnografické filmy, vytvořené antropology pro jejich vlastní výzkum nebo výuku, ale též hrubý nepoužitý materiál.“³⁴

Zdálo by se, že uvádět **hrané filmy jako zdroj vědeckých dat**, navíc jako první bod, je omyl. Díla, která jsou nejen reprezentací, ale též autorskou interpretací podléhající stylizaci dramatického díla, nemají přeci s vědou nic společného. Ukazuje se však, že i každý hraný film je z podstaty filmového záznamu zároveň dokumentem (doby, vzorce chování, oblečení, stavu prostředí apod.) a že tato jeho funkce s postupujícím časem narůstá. A dále, že i antropologie může k fiction filmům přistupovat jako ke „kulturním dokumentům“³⁵, tj. produktům, které v sobě v míře určité komplexnosti v sobě absorbují „**představy (images)**“³⁶ o sociálním chování, a tyto „představy“ mohou být podrobeny analýze. Podobně věda pracuje s mytologií a příběhovostí při zkoumání duchovního života a kořenů sociálního chování kultur. Proč by nemohla mytologie ústního podání nahradit mytologie audiovizuální? Spíše jde při takové analýze o položení správné otázky: Jaký typ kulturních dokumentů jsou tyto filmy? Jaký mají zobrazené představy význam pro kulturní antropology? Argumentaci pro přijetí hraných filmů jako zdroje svébytných dat je možno rozvádět doširoka, upozorním na tři body, které uvádí John H. Weakland:

- Hrané filmy jsou zvláštními typy produktů, které projektují důležité kulturní stanoviska. Jsou kolektivním dílem, vytvořenými skupinou příslušníků dané kultury. A protože jsou masovým médiem, zasahují velké publikum nejen dané, ale i jiných kultur. Proto produkují současná, základní a obecná témata spíše než ta specializovaná.
- Filmy jsou bohaté i různorodé. Je proto možné podrobit film různým způsobům analýz.

³⁴ ASCH, T.-ASCH, P. 1975/2003, str. 351-352 (překlad L. Moulis)

³⁵ WEAKLAND 1975/2003, str. 46 (překlad L. Moulis)

³⁶ Tamtéž, str. 47 (překlad L. Moulis)

- Pouze filmy dokážou zachytit a reprezentovat verbální i vizuální materiál dohromady. To dává zkoumání další dimenzi, je možné analyzovat vazbu mezi mluvou a jednáním.³⁷

Z letmého pohledu na problematiku relevance filmu v humanitních vědách vyplývá, že je pro zkoumání nutné přijmout **fakt reprezentace, resp. reprezentativnosti jako základní úhelný kámen**. Má samozřejmě svá omezení, jak na ně upozorňuje např. Nichols³⁸. Ale je možné i s tímto vědomím hotové filmy zkoumat jako kulturní produkty nesoucí mnoho vrstev sdělení, a to i vzhledem ke způsobu a cíli vzniku, a dále hrubý materiál jako datový text, jehož hlavní hodnotou je komplexní záznam obrazu a zvuku a zachycení situací, jednání, tance, mluvy, rituálů, ale i prostředí.



Obr. 5: *Nanook of the North*, 1922. Robert Flaherty. © Museum of Modern Art, Film Still Archive.
In: FINEUP-RIORDAN 2003, str. 64

³⁷ Parafáze WEA KLAND 1975/2003, str. 60-61.

³⁸ „Obraz nemůže říci vše, co se chceme o události dozvědět. Obrazy mohou být během události či po ní pozměněny konvenčními i digitálními prostředky. Věrohodný, autentický obraz nemusí nutně zaručovat platnost obecnějších tvrzení o tom, co obraz znázorňuje či znamená. NICHOLS 2010, str. 60

Část A):

DIVOČINA-KULTURA: ŘEZY A KONTEXTY



Obr. 6.: Three Saints Russian Orthodox Church, Kodiak Island, Old Harbor, Kodiak,
©Antonín Kusbach

„Věda už došla tak vysoko, říká starý indián, že se nyní vydává na zpáteční cestu. My stoupáme vzhůru s našimi znalostmi starých zvyků a již velmi brzy se potkáme s vědou, která sestupuje zpět.“

G. S. Snyder (*The Practice of the Wild*, 1990)

1. DIVOČINA

1. 1. Divočina jako geografický a právní pojem

Pojem divočina asociuje představu nedotčené přírody, neuspořádaného, nevyzpytatelného, mnohdy velmi obtížně přístupného světa, navíc obsahujícího permanentní nebezpečí. Vyvolává částečně strach a částečně touhu po adrenalinových zážitcích. **Atraktivita divočiny spočívá zejména v možnosti dotknout se a prožít archetypální situace**, a to v původním přirozeném prostředí lidského druhu.

Zároveň se divočina a život v ní stává čím dál vyhrocenějším protikladem životního stylu, který vyžaduje technická civilizace soustřeďující se na výkon a spotřebu. Mezi těmito polaritami pak probíhá interakce, která je pro přirozené prostředí destruktivní – jsme doslova „v přímém přenosu“ svědky zániku jedinečných živočichů, rostlin nebo dokonce domorodých kultur. Tak se silícím tlakem civilizace vzrůstá zároveň naléhavost kroků k záchraně této přirozenosti. Na pojem divočina je tak nutné pohlížet nejen v geografických a ekologických kontextech, ale také z pozic etnologie, filosofie, kulturologie nebo spirituality.

Aljaška, součást Spojených států amerických, vždy byla a dodnes zůstává symbolem zachované přirozenosti, zhmotněním pojmu divočina. Úsilím přírodovědců a dalších ochránců přírody³⁹ se podařilo v roce 1964 dokonce slovo „wilderness“ definovat zákonem, nazvaným *The Wilderness Act*: „Divočina, na rozdíl od oblastí, ve kterých člověk a jeho činnost dominuje krajině, je území, kde jsou země a její životní společenstva nespoutaná člověkem, ve které je samotný člověk jen návštěvníkem, jenž zde nesetrvává.

³⁹ Výraznými osobnostmi, které stály v čele této aktivity, byli američtí přírodovědci a zakladatelé ochrany přírody John Muir a Aldo Leopold. Samotnou první verzi zákona *Wilderness Act* již v roce 1958 vypracoval environmentální aktivista Howard C. Zaniser a věnoval veškeré své úsilí k jeho prosazení, což legislativě trvalo osm let. Závěrečného vítězství se autor nedočkal, neboť zemřel v roce 1964, pět měsíců před podpisem zákona prezidentem L. B. Johnsonem.

Oblast divočiny je v rámci tohoto zákona dále definována jako území se zachovalým původním charakterem a vlivy, bez trvalého pozměnění či osídlení člověkem, která je chráněna a spravována tak, aby byl zachován její přirozený stav a která (1) zdá se obecně být ovlivněna především přírodními silami bez podstatně znatelných stop lidské činnosti, (2) nabízí mimořádné možnosti pro pobyt mimo civilizaci nebo prostou rekreaci bez omezení, (3) má rozlohu přinejmenším pět tisíc akrů půdy, nebo má dostatečnou rozlohu na to, aby bylo možné její zachování a využívání za nenarušených podmínek, (4) a která také může zahrnovat ekologické, geologické či jiné prvky vědecké, vzdělávací, krajinné nebo historické hodnoty.“⁴⁰ Tak se Spojené státy americké staly první zemí na světě, která tento pojem oficiálně zakotvila do politicko-správních struktur.⁴¹

Ve Spojených státech amerických tvoří území chráněné tímto zákonem kolem 5%. Z toho 50% se nachází právě na Aljašce.⁴² A těchto 50% zase tvoří více než polovinu aljašského území, což je v USA nejvyšší poměr ze všech amerických států.⁴³ Rovněž největší plošnou výměru divočiny, která nevykazuje žádné stopy činnosti člověka, lze nalézt v aljašské Arktidě na území oblasti Gates of the Arctic Wilderness⁴⁴ v povodí řeky Noatak.

Pokud tuto definici aplikujeme na Českou republiku, dojdeme ke zjištění, že žádnou z našich lokalit nelze tímto termínem označit, protože žádná lokalita nemá požadovanou „dostatečnou rozlohu“, aby tamní přírodní ekosystémy zůstaly nedotčené člověkem.

I na území Evropské unie je takové nenarušené přírody celkově pouze kolem 1%, přičemž oproti západní a střední Evropě jsou na tom lépe severní a východní země evropského společenství⁴⁵ Evropský parlament přijal v roce 2009 *Rezoluci k ochraně a obnově*

⁴⁰ *Definition of Wilderness – Public Law 88-577 1964*

⁴¹ V roce 1964 bylo v USA 54 oblastí (9,1 milionů akrů) ve 13 státech určeno jako divočina (*National Wilderness Preservation System – NWPS*). V současné době zahrnuje 757 oblastí ve 44 státech s plochou 109 511 966 akrů, což je území o něco větší než je stát Kalifornie. WILDERNESS 2013. [on-line] [cit. 24. 11. 2013]

⁴² Tamtéž.

⁴³ Podle *Wilderness Statistic Report* je to 52%, přičemž druhý stát Kalifornie má 14% a třetí Idaho pouhé 4%. Tamtéž. [cit. 25. 11. 2013]

⁴⁴ 12 743 329 akrů

⁴⁵ KŘENOVÁ 2013

divočiny a Světový kongres o ochraně divočiny v roce 2013 přijal dokument *Vision for a Wilder Europe*. Cílem je dosáhnout 5% podílu divočiny na území Evropy.⁴⁶

Aljaška, jako jedinečné území naší planety, měla zatím to štěstí, že vzhledem k drsným klimatickým podmínkám a historicky dlouhé izolaci ji lidé ještě nestačili zničit. Tak i přes mnohé současné problémy je na prahu 21. století stále ještě obdivuhodným reliktem divočiny a zároveň přirozenou přírodní laboratoří, kde nám její podmínky umožňují pozorovat a studovat původní biosférické procesy.⁴⁷



Obr. 7: Deštný prales *Inside Passage*. © Ladislav Moulis, 2004

⁴⁶ REWILDING EUROPE 2013. [on-line] [cit. 24. 11. 2013]

⁴⁷ „S kvantifikací přišli známý a uznávaný finský profesor I. Hanski a M. Walshe z mezinárodní organizace Birdlife: pro zachování všech lesních druhů bychom museli ponechat nejméně 10% lesů jako přísné rezervace a v dalších 10% hospodaření omezit. Pro srovnání – v České republice je ponecháno bez zásahů člověka jen 0,8% lesů.“ BLÁHA 2013 [on-line] [cit. 24. 11. 2013]

1. 2. Divočina a civilizace: A. Leopold, J. Šmajš, O. Štěrba

„Divočina je surovina, z níž člověk vykoval artefakt zvaný civilizace. Divočina nikdy nebyla stejnorodou surovinou. Byla velmi rozmanitá, a proto koncové artefakty jsou velmi rozmanité. Tyto rozdíly v konečných produktech se nazývají kultury. Bohatá rozmanitost světových kultur zrcadlí jim odpovídající rozdíly v divoké přírodě, z níž se kultury zrodily. Poprvé v dějinách lidského druhu se nad ním rýsují dvě hrozby. Jednou z nich je vyčerpání divočiny v lidmi obývatelných končinách planety Země. Druhá je globální hybridizace kultur vlivem industrializace a dálkové dopravy. Obojímu nelze zabránit a snad by to ani nemělo smysl, avšak snad by šlo malými vylepšeními hrozících změn zachovat určité hodnoty, které by se jinak ztratily.“

Citát přírodovědce Aldo Leopolda, průkopníka pojmu krajinné ekologie a jednoho z prvních vědců, kteří na počátku 20. století upozorňovali na počínající problém ubývajících divočiny, je součástí jeho eseje *Etika Země* (*A Land Ethic*)⁴⁸. Text Leopold publikoval v roce 1948, na sklonku života, neboť na základě svého poznání cítil potřebu vyslovit filosoficko-morální imperativ vzrůstající tenze mezi přírodou a civilizací.

V úvodní části *Etiky* formuluje základní rozpor tohoto stavu: „Dosud nám chybí etika, která by se zabývala vztahem člověka k zemi, k rostlinám a živočichům, kteří na ní žijí Země, tak jako Odysseovy otrokyně, je stále ještě (člověčí) soukromý majetek. Vztah k Zemi je přísně ekonomistický, skýtající výhody (a prospěch), ale ne povinnosti.“⁴⁹ Jediné možné pozitivní řešení vidí v morálně a výchovou uvědomované sounáležitosti se Zemí.⁵⁰ Leopold opakovaně upozorňuje na fakt, že člověk svou invencí vyprodukoval a produkuje stále větší množství technických vynálezů, které ho

⁴⁸ Esej *Etika Země* (*A Land Ethic*) je jednou ze tří částí Leopoldova díla *A Sand County Almanac: And Sketches Here and There* (1949). Kniha je považována za jedno ze základních děl environmentální etiky v USA. V eseji A. Leopold systematicky vysvětluje témata: *The Ethical Sequence, The Community Concept, The Ecological Conscience, Substitutes for A Land Ethic, The Land Pyramid, Land Health and the A-B Cleavage, The Outlook*. LEOPOLD 1949.

⁴⁹ LEOPOLD 1949

⁵⁰ Jeho pojem Země je v dnešní interpretaci spíše přírodním prostředím nebo biosférou.

začínají izolovat od přirozeného prostředí, ze kterého vzešel. „Nemá k půdě (a k venkovu) žádný životně důležitý vztah: půda je pro něj prostor mezi městy, na kterém rostou zemědělské plodiny. [...] Syntetické náhražky dřeva, kůže, vlny a ostatních přirozených produktů země mu líp vyhovují než originální látky. Prostě Země je něco, co přerostl.“⁵¹ S tímto postupným, ale stále se zrychlujícím vzdalováním podle něj přímo úměrně narůstá ztráta citu a empatie k Zemi.

A. Leopold si velmi uvědomoval význam toho, co nazýval „netknutá divočina“ pro vznik a vývoj kultury. Při své původní profesi lesníka⁵² byl často sám svědkem nelítostné a rychle postupující exploatace původní krajiny. Mohl později i z pozice vědce pozorovat změny, alarmující v řádu pouhých desítek let. Jeho snaha o zachování americké divočiny vyústila v roce 1935 v založení organizace *The Wilderness Society*⁵³, v níž byl jedním z pěti zakládajících členů.⁵⁴ Především prostřednictvím této organizace mohl být prosazen *The Wilderness Act* a právě Leopoldova zásluha na jeho vzniku je dodnes oceňována v širokém spektru odborníků zabývajících se environmentální problematikou: „Dokázal formulovat potřebu americké divočiny způsobem, který sahal hluboko ke kořenům americké historické a filosofické identity. A úctu k nespoutané přírodě pomohl učinit záležitostí národních priorit a národní hrdosti.“⁵⁵

Pro obecný význam divočiny ve vztahu ke kultuře a civilizaci pokládám za přínosné srovnání myšlenek A. Leopolda s názory současného českého filosofa Josefa Šmajse. Zabývá se evoluční ontologií a usiluje o postižení dnešní globální ekologické krize, jejíž vznik A. Leopold de facto předvídal. Ta však ve své dnešní podobě není podle Šmajse tradiční společenskou krizí, ale **novým**

⁵¹ LEOPOLD 1949

⁵² Byl z první generace lesníků, kteří získali vysokoškolské vzdělání ve své zemi, v USA.

⁵³ Na A ljašce sehrála *The Wilderness Society* velmi důležitou roli při schvalování významného zákona *Alaska National Interest Lands Conservation Act* v roce 1980.

⁵⁴ Dalšími zakladateli *The Wilderness Society* byli Robert Marshall (lesník), Robert Sterling Yard (spisovatel), Harvey Broome (právník) a Benton MacKaye (lesník). WILDERNESS 2013 [on-line] [cit. 13. 01. 2014]

⁵⁵ RYBA, J. 2014 [on-line] [cit. 13. 1. 2014]

druhem ohrožení vztahu člověk-příroda, ve kterém je kultura⁵⁶ odsouzena k zániku, pokud nedojde ze strany lidí k brzkému přehodnocení postoje. Šmajs vidí nutnost inverze hodnot současného vnímání světa, aby již neplatilo, že lidské výtvořiny stojí tzv. nad přírodou a podmaňují si ji. Vidí duchovní a materiální kulturu jako funkční nedělitelný systém „s umělou vnitřní informací – duchovní kulturou“. ⁵⁷ Současnou globální ekologickou krizi chápe jako dosud „neznámý typ krize evolučního úspěchu kultury“⁵⁸ a upozorňuje, že kultura jako mladý nebiologický systém vyprodukovaný lidmi s výrazným destrukčním vlivem na přírodu nemůže zvítězit, neboť je na přírodě závislá a je v ní sama obsažená. Příroda je ve skutečnosti starší a mnohem silnější systém.“⁵⁹ Zároveň nabízí i výchozí úhel pohledu: „Jedinečnou pozemskou přírodu je třeba pochopit nejen jako prvek vesmíru, ale i jako jediný možný rámec lidské existence. [...] Člověk tedy do přírody patří, je jí evolučně přizpůsoben a žádný vážný rozpor mezi ním a přírodou není. Skutečný rozpor vzniká až na úrovni přirozených ekosystémů kulturních, až na úrovni opozice kultury a biosféry“. ⁶⁰

Stejně signifikantní impulsy, které přinutily Aldo Lepolda k sepsání *Etiky Země*, vedly Josefa Šmajse k tomu, aby v roce 2004 zformuloval ekologickou výzvu *Nájemní smlouva se Zemí*. Ve srovnání obou dokumentů lze nalézt mnoho společných myšlenek. *Nájemní smlouva* především reflektuje vývoj za 56 let, které uplynuly od zveřejnění Leopoldovy *Etiky* a je proto ve svém konceptu mnohem naléhavější. V sedmi bodech⁶¹ upozorňuje obyvatele planety na kulturní expanzi, jejíž důsledky budou fatální, nedojde-li k rychlé změně v myšlení a jednání lidí. Biosféra, která

⁵⁶ J. Šmajs před neurčitým pojmem „civilizace“ dává přednost systémovému pojmu „kultura“ s jeho následnou definicí: „Kulturou rozumím člověkem vytvářený, tj. umělý systém s vlastními předmětnými a organizačními formami (materiální kulturou a institucemi), s vlastní konstitutivní informací (duchovní kulturou) a i s vlastní reprodukcí a evolucí. Protože tento nebiotický systém vzniká uvnitř staršího a širšího systému pozemské přírody, nutně se rozšiřuje na jeho úkor.“ ŠMAJS-KLÍMA-CÍLEK 2010, str. 9.

⁵⁷ ŠMAJS 2014 [on-line] [cit. 16. 1. 2014]

⁵⁸ Tamtéž

⁵⁹ Tamtéž

⁶⁰ Tamtéž

⁶¹ Části *Nájemní smlouvy se Zemí* jsou: 1. Země, 2. Život, 3. Kultura, 4. Konflikt kultury s přírodou, 5. Protipřírodní kultura, 6. Technický pokrok, 7. Odpovědnost člověka za svou druhovou existenci. ŠMAJS-KLÍMA-CÍLEK 2010, str. 164-165

kdysi umožnila vznik organismů, zůstane i nadále nepostradatelná. Pokud lidé chtějí jako druh setrvat, měli by se Zemí uzavřít oboustranně výhodnou „nájemní smlouvu“. V části věnované konfliktu kultury s přírodou Šmajš konstatuje: „Máme-li tuto existenční krizi přežít, musíme přírodě vědomě ustoupit, protipřírodní duchovní i materiální kulturu musíme trpělivě naturalizovat. Předpokládá to změnu predátorského duchovního základu kulturního systému, změnu jeho struktury, rozsahu a strategie, nikoli změnu člověka jako organismu“. ⁶²

Toto prolnutí obou srovnávaných prací bych rád doplnil odkazem na vlastní zkušenost, kterou jsem učinil s Otakarem Štěrba. ⁶³ Myslím, že jeho životní zkušenost a přístup ke krajinné ekologii je to nejpodstatnější, co lze nyní ke konfliktu kultury a divočiny říci.

K této disciplíně dospěl O. Štěrba v průběhu svého života přes široký základ: systematické zoologie, zoogeografie, hydrobiologie a ochrany přírody. Jedním z důležitých výsledků jeho práce je „teorie říční krajiny“ ⁶⁴. Řeky, v přeneseném významu tepny, žíly a vlasečnice naší planety, zkoumal dlouhá léta v těžko dostupné divočině všech světadílů, ale i v civilizaci těžce poznamenaných lokalitách. Pro ověření hypotéz neváhal v již pokročilém věku ⁶⁵ podniknout několikaletou plavbu kolem světa po řekách, aby se tak stal nositelem unikátního poznání. Při zkoumání jejich „zdravotního stavu“ byl přímým svědkem jejich devastace a teorii si tak doplnil o velmi deprimující zjištění.

⁶² Tamtéž

⁶³ Pracoval jsem na jeho dokumentárním televizním portrétu s názvem *Řeky Otakara Šterby* (2013).

⁶⁴ Jako výsledek třicetiletého výzkumu Štěrba definuje naprostou vyjimečnost říčních krajín, bez nichž nemůže pozemská příroda existovat. Je obvyklá složena z řady dílčích objektů, z nichž každý je abiotickým základem biotických společenstev. Popsal a do značné míry kvantifikoval význam říčních krajín pro tvorbu klimatu, vedení, zadržování, rozvádění vody a likvidaci organických hmot, kterými by byl jinak náš svět ve velmi krátké době zavalen. Význam takového systému pro transformaci sluneční energie, jako zdroj vody, energie, rekreace, tlumiče povodní atd. je rovněž nesporný. Dohromady říční krajiny vykonávají nejméně dvacet významných funkcí a služeb, ovšem jen tehdy, jsou-li v dobrém nebo alespoň přijatelném ekologickém stavu. ŠTĚRBA 2008.

⁶⁵ Téměř šedesátiletý vyplul na první, evropskou část cesty. Pak následovala cesta přes Euroasii (z Krakova na Čukotku), východní a západní část Severní Ameriky, arktickou Northwest Passage a s přejezdem Jižní Ameriky. Tuto plavbu dlouhou desítky tisíc kilometrů zakončil po deseti letech.

Střet kultury s přírodou poznal z bezprostřední blízkosti.⁶⁶ Z naší spolupráce mi v paměti utkvěly tři příklady, které výmluvně ilustrují hlavní aspekty našeho současného vnímání přírody a vztahu k ní.

Tím prvním byl přes metr a půl vysoký sloupec dokumentů na stole univerzitní Štěrbovy pracovny, za kterými se tento vysoký muž téměř ztrácel. Jednalo se o projekty, v průběhu mnoha let zpracované jím a jeho kolegy, které si u těchto vědců objednaly různé státní instituce a jejichž účelem bylo alternativními ekologickými metodami zlepšit stav našich říčních krajín a řek a vytvoření efektivní protipovodňové ochrany. Velmi flustrujícím zjištěním však bylo to, že ani jeden z těchto stovek návrhů nebyl nikdy realizován. A to i přes to, že nabízel lacinější řešení, než budování betonových protipovodňových hrází a staveb⁶⁷ – připravil by stavební firmy o velké sumy ze státního rozpočtu za tyto zakázky. Takže se pouze využily nemalé prostředky určené na zpracování ekologického projektu a tím bylo ekologickému svědomí státu prostřednictvím jeho institucí učiněno zadost. Je to typický příklad ekologického pokrytectví, před kterým varuje již Leopoldova *Etika Země*⁶⁸ a které pochopitelně nebudí pouze v České republice.⁶⁹ V konečném důsledku však jako lidstvo na tento způsob jednání v budoucnu musíme nutně doplatit.

To, že takového stavu lidstvo může dosáhnout brzy, dokládá příklad druhý. Jeho předmětem byl komentář k fotografii úseku zregulovaného toku, pořízený na první etapě Štěrbovy cesty po

⁶⁶ „Shodou okolností jsem se stal teoretickým ekologem a profesionálním odborníkem na některé otázky životního prostředí, ale skoro všechny potíže, o nichž chci hovořit, jsem také cítil na vlastní kůži svými živočišnými smysly. [...] Prožil jsem mnoho střetů civilizace a přírody, pokroku, destrukce, naděje a beznaděje. Byl jsem tím vším ovlivněn, poznamenán a často také zmaten. V prognostických vidinách jsem viděl planetu Zemi umírat a dokonce jsem o tom přednášel na nejrůznějších fórech. A le jindy jsem zase našel příklady, které naznačují, že se snad mýlím.“ ŠTĚRBA 2011, str. 7

⁶⁷ „Říční krajina je znovu dál intenzivně odpřírodňována a nemůže již vykonávat svoje prospěšné ekosystémové funkce. Naší republice tím vznikají škody ve výši dvě až tři sta miliard korun ročně. Podal jsem návrh, jak tuto černou díru naší ekonomiky zacelit, byrokratická setrvačnost technokratické společnosti spolu s rezortními zájmy betonových lobby to nedovolují.“ ŠTĚRBA 2011, str. 326

⁶⁸ Viz část: *The Ecological Conscience*

⁶⁹ V souvislosti s Aljaškou se o tom zmiňuji např. v souvislosti s problematikou zvěře (karibu, losů, vlků) v publikaci MOULIS-KUSBACH 2000, str. 149-162.

řekách západní Evropy: „I když například Němci jako velmi vyspělý stát čistí své vody sebenákladněji a pravděpodobně nejlépe na světě, tak pořád v nich zůstává tolik chemikálií, že ty řeky nevedou vodu, ale vedou jakousi zvláštní chemickou kapalinu.“⁷⁰

Třetím příkladem, byl pro mne sugestivní obraz lužního lesa. Soutok dvou říčních ramen řeky Moravy, na kterém mi O. Štěrba demonstroval jeden ze zachovalých koutů české „divočiny“. Ten se se mu v 70. letech po nesčetných problémech a patnáct let trvajícím boji podařilo zachránit, ale dnes se nad ním a okolím pod tlakem ekonomických zájmů opět vznáší hrozba destrukce.⁷¹ „Je zajímavé, kolik vysokoškolsky vzdělaných osob přírodní zákony nerespektuje a dělá všechno proti nim. Docházím k názoru, že lidé se poučí pouze v případě skutečné ekologické katastrofy, po dobrém však nikdy. Tento těžko pochopitelný fakt bije člověka do očí zvláště v původní divočině a je úplně lhostejné, jde-li o severskou tundru nebo rovníkový prales. V těchto situacích začínáme chápat vnitřní mechanismus tohoto paradoxu. Přírodní lidé stejně jako zvířata, musí přírodní zákony poslouchat, protože jinak by zahynuli. My je v některých případech poslouchat nemusíme, protože škody, které tím vznikají, jsme zatím schopni nějakým způsobem kompenzovat. Takže zatím nezahyneme, pouze něco ztrácíme, i když víc, než si myslíme. Ale až se naše chyby navrší to určité fatální úrovně, pak musí vymřít i lidská společnost, čemuž většina lidí zatím, nevěří.“⁷² Lepší epilog si k části o vztahu divočiny ke kultuře a civilizaci těžko přát.

⁷⁰ Dokumentární film *Řeky Otakara Štěrby*, r. L. Moulis, Česká televize 2013. Archiv ČT.

⁷¹ V podobě kontroverzního vodního koridoru *Dunaj–Odra–Labe*, ve kterém mj. hrají významnou úlohu řeky Morava a Bečva. Environmentalisté a ekologové v něm vidí budoucí ekologickou katastrofu. V současné době je průplav podporován prezidentem M. Zemanem.

⁷² MOULIS 2013

1.3. Aljašská divočina Garyho Snydera

Přestože život a dílo amerického ekologa, básníka a esejisty Garyho S. Snydera bylo již mnohokrát zpracováno⁷³ a on sám se stal ikonickou postavou, myslím, že ve vztahu k tématu audiovizuální interpretace divočiny Aljašky jej není možné pominout.

Pro Snydera je divočina celoživotním tématem. V 70. a počátkem 80. let minulého století ve spolupráci s aljašskou univerzitou podnikl studijní cesty do aljašské divočiny a k jejím původním obyvatelům. Poznatky z tohoto pobytu vložil do své knihy *Praxe divočiny*. (Tato kniha filosoficko-ekologických esejů byla pro mne jedním z důležitých inspiračních zdrojů, když jsem počátkem 90. let připravoval na svou první cestu po Aljašce a probudila můj zájem o další jeho dílo.⁷⁴) Aljaška byla pro něj zajímavá jednak jako inspirující rezervoár původní divočiny a především jako současné místo střetu původních inuitských a indiánských kultur s civilizací západního stylu v podobě, jakou již v ostatních státech USA nebylo možno nalézt.

Při svých úvahách o světě přírody Snyder vyšel ze znalosti západních i východních kultur a v průběhu jejich studia dospěl k definitivnímu zavržení dualistického pojetí světa. Ve vztahu k přírodě Snyder odmítl polaritu objektu a subjektu.⁷⁵ V porozumění životu je pro něj buddhismus přijatelnější a svým holistickým pojetím vyhovuje jeho chápání ekologie. Možnosti tradičních postupů vědy pokládá za omezené. V tomto kontextu se Snyder dobral vlastní interpretace vztahu člověk-příroda a ekologická krize. „Snyderovým cílem není dosáhnout harmonie s přírodou, nýbrž vytvořit harmonii v nitru člověka, nastolit uvnitř sebe sama stav bytí, který byl ekvivalentní se stavem přírody.“⁷⁶ Tímto způsobem

⁷³ A to i na půdě katedry kulturologie v podobě kvalifikačních prací, např. ERBAN 2001.

⁷⁴ Ovlivněn Snyderovým líčením a jeho názory, snažil jsem se dostat do míst, která on zmapoval. Z části se to podařilo a vlastní zkušenost z vyjímečných lokalit jako Brooks Range, Kobuk, Onion Portage, Shuganak, Ambler, Fort Yukon, Haines, Homer, Tatschenshini, apod., čtvrt století po jeho návštěvě přinesla zajímavá srovnání.

⁷⁵ „Snyder zdůrazňuje, že pojem objektivita a subjektivita je pouze hypotetický a zpravidla nevhodný, má-li být předmětem našeho zájmu natolik široká a všezahrnující oblast jako je příroda.“ ERBAN 2003, str. 31

⁷⁶ Tamtéž, cit. podle Steuding, str. 121

pohlíží Snyder i na problém divočiny, když analyzuje i příbuzné pojmy, které divočinu svým významem naplňují, a to „divoký“ a „divokost“. Snaží se tyto pojmy zbavit negativního nánosu nedůvěry, který jim je připisován v evropských a asijských kulturách a dát jim nový význam. K historickému propojení člověka a divočiny podotýká: „Stálou součástí základní lidské zkušenosti byl život v kultuře divočiny. Po několik set tisíc let neexistovala žádná divočina, v níž by se nějak neprojevila lidská přítomnost. Příroda není místem, kam se chodí na návštěvu, je to domov – a v každém domácím teritoriu se nacházejí místa, z nichž některá známe více, některá méně.“⁷⁷

Jako environmentalista Snyder navazuje na Henry Davida Thoreaua⁷⁸, který ho ovlivnil a byl jedním z předních představitelů amerických transcendentalistů. Odklon od evropského dualismu ve Snyderově pojetí divočiny spočívá především v přesvědčení, že divočina není jen pouhým geograficky vyjádřením panenského terénu, jakým je např. neproniknutelný prales, nehostinná tundra nebo neprostupné ledovcové pohoří, ale divočina je přítomna v každodenním životě a to doslova na každém kroku svou podstatou, kterou je „divokost“. Snyder vysvětluje: „Divokost není omezena dvěma procenty formálně uznaných oblastí divočiny. Je všude a v nejrůznějších podobách: v nevykořenitelných populacích hub, mechů, plísní, kvasinek a všeho co nás obklopuje a co v nás žije.“⁷⁹ Současně a neoddělitelně je pro něj divočina také důležitou psychickou oblastí, neprobádaným světem uvnitř nás samých. Vedle bezděčných tělesných projevů⁸⁰ je divočinou především naše mysl. Podvědomí a hlubiny duše jsou projevem přírody rovnocenným

⁷⁷ SNYDER 1999, str. 14

⁷⁸ H. D. Thoreau nechal (podobně jako Snyder, ale o 100 let dříve) projít svůj vztah k přírodě praktickou zkouškou, když si v lese u rybníka postavil srub, ve kterém strávil dva roky. Svě úvahy a dojmy popsal v populární knize *Walden aneb Život v lesích*. Je považován za jednoho z prvních, kteří se v Americe počátkem 19. století zabývali vztahem civilizace a přírody a položili základy ochrany životního prostředí. Často jsou citována jeho slova „Odešel jsem do lesů, protože jsem chtěl žít uvědoměle, postavít se čelem k základním skutečnostem života...“ Společně s přírodovědcem Johnem Muirem prohlašovali, že „v divokosti jest záchrana světa“. SCHAMA 2007, str. 5

⁷⁹ SNYDER 1999, str. 23

⁸⁰ „Naše těla jsou divoká, bezděčný rychlý pohyb hlavy při výkřiku, závrť při pohledu ze srázu, srdce ve chvíli nebezpečí, lapání po dechu, [...] to všechno jsou univerzální reakce těla savce.“ Tamtéž, str. 25

s vnějším světem, tvoří podle Snydera „vnitřní oblasti divočiny“⁸¹ a akt pronikání do nich bez patřičných znalostí a přípravy je stejně nevyzpytatelný a riskantní, jako když se pokoušíme proniknout do divočiny geografické.⁸² V tomto pojetí je divočinou vše, co je nepodřízené, svobodné a nezávislé.

Snyder se snaží dobrat odpovědi na otázku, zda kultura vyprodukovaná člověkem vychází ze stejného základu jako vše, co vychází z divokosti a přirozenosti přírody anebo je separátním kontrapunktem, produktem lidského myšlení a činnosti. V tomto kontextu Snyder objasňuje pojmy „kultivace“⁸³ a „přirozenost“, skrz které je vztah kultury a přírody naplňován. Pro pochopení vývoje tohoto procesu přikládá velký význam „poznání sounáležitosti s přírodou moudrosti starých kultur obsažených v ústní slovesnosti, baladách, bájích, mýtech a písních.“⁸⁴ Zde můžeme najít koncentrované poznání lidského rodu, které se nashromáždilo během posledních padesáti tisíc let, z nichž obrovskou většinu prožil člověk v přímém kontaktu s přírodou, ať, což vyžadovalo značnou a nepřetržitou bdělost.⁸⁵

Na Aljašku Snyder pohlíží jako na „poslední oblast pleistocénu“ a zároveň „okno do evropské minulosti“,⁸⁶ kde divočina Arktidy s neporušenou flórou a faunou dosud ještě naplňuje význam tohoto pojmu. Nalézají zde ještě „zbytky skupin otužilých jedinců,

⁸¹ Tamtéž

⁸² O obojím Snyder říká: „Pro ty, kdo by hledali přímo, v kročení do prapůvodního chrámu, může být divočina hrozivým učitelem, který nezkušeného a nejistého rychle rozcupuje na kousky. Dopustit se chyb, které člověka dovedou až k úplnému konci je docela snadné. [...] Divočina vyžaduje, abychom se naučili znát terén.“ Tamtéž, str. 32

⁸³ Protiklad kultivace a přirozenosti (a tedy i kultury a přírody) vznikl podle Snydera „nezávisle na velkých civilizačních centrech a má patrně zdroje v rozvoji intenzivního zemědělství a ve vzniku hierarchizované a centralizované politické organizace a centralizované politické organizace. [...] Divočinu bylo třeba zkultivovat, aby vydala své bohatství a stala se vstřícnou vůči lidským potřebám, ať už praktickým, estetickým či duchovním.“ ERBAN 2003, str. 31

⁸⁴ „Síla příběhu je v lidské psychice mimořádně výrazná. Lidé žijí podle příběhů, vyrůstají a poslouchají je a podle nich utvářejí své identity. Podle sdělení, které se za příběhem skrývá. Například v celém západním světě, ať už náboženském nebo sekulárním, existuje silné přesvědčení, že lidské bytosti jsou nadřazenější a odlišné od zbytku přírody. A tohle je příběh, který si vykládáme.“

SNYDER 2007

⁸⁵ LUŽNÝ 2003

⁸⁶ „Odkud odjinud pochází posvátný losos Keltů, Bjornové, Braunové a Brun-hildy [bar=bear, tj. medvěd] severoevropské literatury, ale i delfiní Středomoří, medvědí tance Artemidiny, lví kůže Héraklova, než z divokých prostředí, v jejichž blízkosti lidé žili?“ SNYDER 1999, str. 85

kteří žijí jako lovci a sběrači a kteří se naučili pohybovat se smysly otevřenými, neboť ty jsou základem starší lidské zkušenosti“,⁸⁷ ale na základě svých cest a dlouhodobého zkoumání aljašské reality je jeho prognóza nad divočinou Dálného severu negativní. Jako příklady dvou míst, kde podle něj dochází k pozvolné, ale nevyhnutelné destrukci, staví vedle sebe Aljašku jako „nejdivočejší místo na americkém Severu – a jednoho z nejdivočejších míst na světě vůbec“ a Čínu, kterou považuje za „nejučenější civilizaci“. ⁸⁸ U Aljašky doufá, že k částečné záchraně přispěje divočina sama přirozeným vlivem svého nespoutaného ducha na euroamerické obyvatelstvo, které pohltí původní kultury. ⁸⁹ Ve svých závěrech stejně A. Lepold (*Etika Země*) a J. Šmajs (*Nájemní smlouva se Zemí*) cítí rovněž nutnost udělat zásadní krok směrem k přírodě a „uzavřít celosvětovou přirozenou smlouvu s oceány, vzduchem a ptáky na nebi. Úkolem je zahrnout veškerý znásilňovaný svět do Ducha občiny. Zatím je to tak, že na každý zdroj na zemi, který není pořádně přibitý, pohlízejí dřevaři nebo ropní geologové z Ósaky, Rotterdamu nebo Bostonu jako na snadnou kořist.“⁹⁰



Obr. 8: Gary Snyder, In: Internet 2014

⁸⁷ Tamtéž

⁸⁸ Tamtéž

⁸⁹ „Bude působit kouzlo náhodného nebezpečí, celodenní tmy, celonočního světa, prázdnoty, neužitečnosti, beztvárnosti, mrazivého dechu a uzených ryb a tak se títo lidé stanou postindustriálními milovníky divočiny.“ SNYDER 1999, str. 86

⁹⁰ Tamtéž, str. 45

2. ALJAŠKA

2.1. Aljaška v základních faktech

Aljaška je největším státem Spojených států amerických a svou rozlohou tvoří jednu pětinu této světové velmoci (1717 854 km²). Ze severu na jih měří 2285 km a ze západu na východ 3639 km.⁹¹ Pobřeží Aljašky omývají ze tří stran vody Severního ledového a Tichého oceánu, které se setkávají v Beringově úžině. S ostatními „the Lower 48“ (dolními 48 státy) není Aljaška přímo propojena, je přerušena částí území Kanady. Hlavní část Aljašky tvoří kontinentální území,⁹² z jehož plochy se pak na jižním okraji větví dva výběžky. Na jihovýchod je dlouhé, členité a velmi úzké pobřežní pásmo (600 km), které je bez hradby pobřežních hor geograficky součástí Britské Kolumbie a Teritoria Yukon, ale vzhledem k historickému vývoji patří Aljašce. Jihovýchodní Aljaška je také označována jako *Inside Passage* a velmi často užívaný místní název je *Alaska Panhandle* (Držadlo pánve). Samotnou pánví je pak míněna kontinentální Aljaška, z níž směrem k jihozápadu ční druhý aljašský výběžek – Alaska Peninsula (Aljašský poloostrov), který se pak rozpadá do 2500 km dlouhého oblouku Aleutian Islands (Aleutských ostrovů) směrem ke Kamčatce. Od Asie (a nyní Ruské federace) je Aljaška na západě oddělena Beringovým průlivem (89 km), ale hranice států prochází blíže – mezi dvěma pět kilometrů vzdálenými ostrovy v této úžině Little Diomed Island (USA) a Big Diomed Island (RUS).

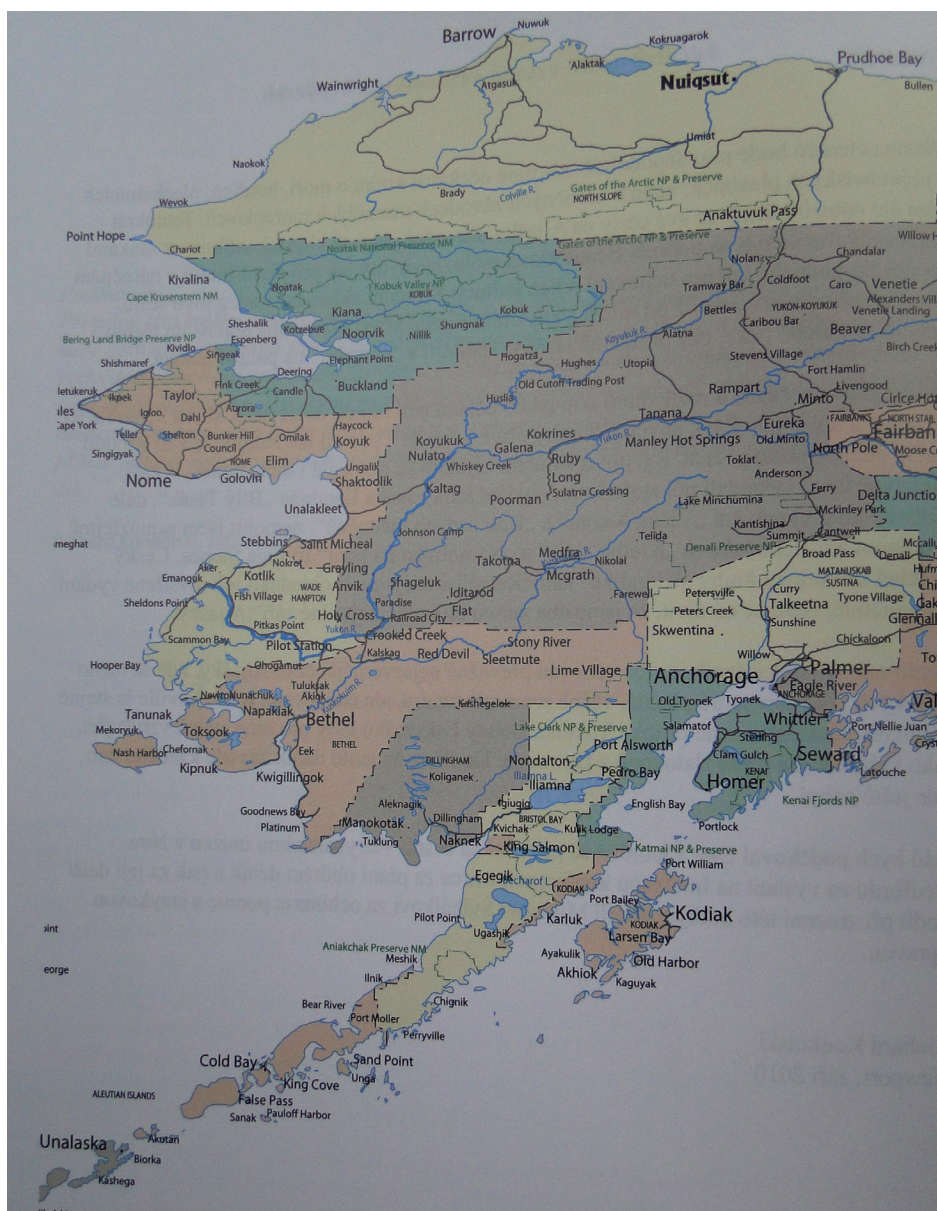
Hlavním městem Aljašky je Juneau, rozlohou a počtem obyvatel je větší Anchorage. Obě leží na východním pobřeží. Důležitým centrem ve vnitrozemí je Fairbanks. Podle současných demografických údajů je celkový počet obyvatel Aljašky kolem 730 000, z toho je 15% domorodců (Native People). Přibližně polovinu původních obyvatel tvoří Eskymáci, třetinu indiáni a zbytek (jedna šestina) Aleuti. Hustota osídlení je 0,49 obyvatele na

⁹¹ V evropském měřítku její území zabírá plochu srovnatelnou s Francií a Německem dohromady.

⁹² Mezi 141. a 168. stupněm západní délky a cca mezi 58. a 71. severní šířky.

km². 90% obyvatel mluví anglicky, 5% domorodými jazyky (Eskimo-Aleut a Na-Dene) a přes 3% procenta španělsky. Podle údajů z roku 2010 je 34% obyvatel Aljašky členy náboženských skupin. Z hlediska členství v církvích je Aljaška nejméně náboženským státem USA.

Název pochází z původního aleutského slova „Alyeska“ nebo „Alakshak“ – obojí znamená „Velká země“. Aljašané pro svoji zemi rádi z hrdostí používají výraz „The Last Frontier“.



Obr. 9: Aljaška je nejrozsáhlejší státem USA.
80% území Aljašky tvoří věčně zmrzlá půda. Pouze 3% země jsou využívány zemědělsky.

2. 2. Historické milníky vývoje Aljašky, body obratu

Při charakteristice pojmu Aljašky se nabízí i jeho historická dimenze. Zejména, když v ní lze nalézt nejméně **pět bodů obratu**, podstatných okamžiků, které ovlivnily nejen politicko-správní vývoj země, ale dynamizovaly či rámovaly procesy, které se promítají i do témat filmových reprezentací. (Dokonce svébytným způsobem periodizují vývoj kinematografie spojené s Aljaškou.) Zde se omezím jen na základní stručný výčet, resp. pokusím se charakterizovat, jaký vliv měly jednotlivé vývojové vlny (známé „horečky“) na Aljašku samotnou, jejich zobrazení a interpretace bude následovat v příslušném oddílu práce.

Motivace v osidlování, příp. kolonizování Aljašky i jejích kultur, byla vždy ekonomická. Od okamžiku jejího **objevu**⁹³ z ruské strany a potvrzení existence nové pevniny V. Beringem, který během druhé expedice zemřel (1791), se hned během prvních desetiletí rozšířila první z „horeček“, ***The Fur Rush (Kožešinová horečka)***.

Ziskuchtiví dobrodruzi, nazývaní „promyšleníky“⁹⁴, kteří nakonec v podstatě vybili tamní mořské vydry⁹⁵, se chovali nelítostně k místnímu obyvatelstvu, dokud nepoznali, že se bez něj při lovu vyder neobejdou.⁹⁶ Po založení první stálé kolonie Three

⁹³ První dochovaná zmínka o tom, že Asie a Amerika jsou oddělené kontinenty a že mezi nimi existuje průliv, pochází od jakutského kozáka Semjona Děžněva z roku 1648. Domorodý obchod napříč Beringovou úžinou však patrně existoval již mnoho století předtím. Car Petr Veliký poslal na sklonku svého života v roce 1725 námořního kapitána Vita Beringa, aby ověřil Děžněvovy zprávy.

⁹⁴ S. Haycox „promyšleníky“ charakterizuje jako svobodné podnikatele – především profesionální lovce kožešin (sobol), ale drsné i výběrčí dávek a daní od sibiřských domorodců pod tehdejší nadvládou Rusů. Odhaduje, že výnosy z kožešin na konci 18. století tvořily 10% vládních příjmů, což byl výrazný stimul pro expanzi na východ. Haycox dále uvádí, že i když většina z „promyšleníků“ byla nevzdělaná a byli to sociální nebo političtí vyždědenci, přesto se jednalo o lidi vysoce adaptabilní v nepříznivých podmínkách a schopné rychlé invaze Sibiří směrem k východu. Tuto schopnost pak využili, když začali kolonizovat Aleutské ostrovy. HAYCOX 2006, str. 42-43

⁹⁵ Nejednalo se jen o mořské vydry. Kolem pobřeží Aljašky se vyskytovalo velké množství tuleňů, mrožů, bobrů, polárních lišek. Člen Beringovy expedice G. W. Steller zde poprvé popsal vzácnou mořskou krávu – korouna bezzubého (Hydrodamalis gigas), velkého, ale bezbranného savce, na jehož vyhubení stačilo lovcům pouhých dvacet sedm let (poslední zabit roku 1768). HORDERN 1987, str. 362

⁹⁶ Brutálním zacházením s původními obyvateli byli „promyšleníci“ smutně proslulí již za svého pronikání Sibiří. Osvědčenou taktikou například bylo brání domorodých rukojmích, kteří měli zajistit bezpečí utiskovatelů, pomoci s potřebnými znalostmi oblasti ve které se pohybovali a k tomu sloužili také jako levná pracovní síla, zejména při práci související s lovem sibiřských kožešin. Tuto praxi přenesli i na Aljašku, zejména na Aleutské ostrovy, kde drželi v zajetí ženy a děti lovců, kteří pak byli

Saint Bay (1784) byly učiněny první kroky k mírovému soužití stejně jako ke kulturní asimilaci domorodců – snaha o konverzi k pravoslavné církvi, první škola, výuka nových řemesl. Obchodní aktivity byly monopolizovány carem Pavlem I (1799) vytvořením *Russian-American Company* (Rusko-americká společnost, dále jen *RAC*)⁹⁷, jakéhosi konkurenčního protipólu anglické *Hudson's Bay Company* (Společnosti Hudsonova zálivu). Je pochopitelné, že ruské aktivity nezůstaly bez povšimnutí ostatních evropských států.⁹⁸

Období Ruské Ameriky, které trvalo 126 let, je charakterizováno třemi periodami: dobou „promyšleniků“ (1741-1799); dobou Alexandra Andrejeviče Baranova (1799-1819), kterého aljaští historici označují za „nejpozoruhodnější osobnost Ruské Ameriky“⁹⁹ a který dosáhl jako správce území mohutného ekonomického rozmachu RCA¹⁰⁰; a dobou guvernérů (1819-1867), kterých se vystřídalo jedenáct, částečně zlepšili podmínky pro domorodce a snažili se rozvíjet vědecký a geografický průzkum. Dokonce prosadili i normy omezující lov kožešinové zvěře.¹⁰¹ Podporovali také aktivity misí pravoslavné církve¹⁰² a zkoumali

nucení pro ně pracovat. Velmi temnou kapitolou byly choroby, které na Aljašku zavlekli a vzhledem k tomu, že domorodci proti nim nebyli imunní, převyšovalo množství obětí počty zabitých původních obyvatel při přímých vyhlazovacích snahách ruských kolonizátorů. HA YCOX 2006, str. 42

⁹⁷ Celý název zněl *Russian-American Company Under His Imperial Majesty's Highest Protection*.

⁹⁸ Znepokojené Španělsko vyslalo několik průzkumných expedic z Mexika: J. Perez viděl jižní cíp Aljašky v roce 1771. O rok později J. Botega y Cuadra doplul až k nynější Sitce. V roce 1779 Botega a I. Arteaga dosáhli zálivu Cook Inlet. Španělskou sérii uzavřel A. Malaspina v roce 1791 (oblast Prince William Sound). Britové se poprvé dostali na sever Pacifiku, když James Cook hledal v roce 1778 legendární Northwest Passage (Severozápadní průliv). Cook se tehdy setkal s Rusy na ostrově Unalaska a obchodoval s domorodci, aby získal kožešiny, o které se velmi zajímali britští obchodníci. V roce 1786 poslala vědeckou expedici také Francie. Vedl ji J. F. de La Perouse, který se podobně marně jako Cook snažil najít Northwest Passage. V průběhu let 1793 a 1794 se kolem Aljašky plavil další britský příslušník G. Vancouver, který poprvé přesně zmapoval Northwest Coast (Severozápadní pobřeží).

⁹⁹ „Baranov je pravděpodobně nejpozoruhodnější osobností Ruské Ameriky. [...] Neměl žádné ambice jako objevitel a kolonizátor, ačkoliv obojí bylo částečně v jeho působení obsaženo. V prvé řadě byl obchodníkem, jehož hlavním cílem bylo vytvářet zisk pro svého zaměstnavatele.“ NASKE-SLOTNICK 1987, str. 31

¹⁰⁰ Čistý zisk společnosti RCA činil na konci jeho života 30 miliónů rublů.

¹⁰¹ O tyto ochranné aktivity se zasadil jeden z guvernérů, baron Ferdinand Wrangel, sám badatel a vědec. Navrhl, aby bylo pobřeží Aljašky rozděleno do loveckých teritorií s časovým omezením lovu a druhů zvěře.

¹⁰² Symbolem snah o přívětivý přístup k domorodcům se stal otec Herman, žijící hesychastickým způsobem života, milovaný Aleuty a nenáviděný ruskou administrativou. Psal zprávy o zneužívání a vykořisťování domorodců nadřízeným úřadům do Ruska, bez ohledu na riziko ohrožení vlastního života. RAC ho naopak obviňovala, že podněcuje domorodce k revoltě. Otec Herman byl v roce 1970 prohlášen za svatého jako Saint Herman of Alaska (Sv. Herman Aljašský) a stal se tak prvním svatým na americkém kontinentu. Vliv Sv. Hermana Aljašského výstižně shrnul kněz a filosof M. Oleksa:

podmínky k ekonomické diversifikaci. Haycox uvádí, že ruské město Sitka bylo ve čtyřicátých letech 19. století nazýváno „Paříží Pacifiku“ ve smyslu vzdálené koloniální základny evropské civilizace, neboť se zde potkávalo zboží z celého světa. A také to bylo místo časté společenské zábavy, kde se setkávali příslušníci evropských armád, obchodních a diplomatických elit.¹⁰³ Všechny tyto periody spojuje kožešina jako hlavní vývozní artikl.

V hodnocení období Ruské Ameriky se aljašští historici převážně shodují. Rusko chtělo zdroje Severní Ameriky, ale při vynaložení co nejnižších nákladů. Založili první osídlení, podnikli první kroky k vývoji ekonomiky. Skrz obchod s kožešinami a dopravu přivedli tento region do světových obchodních vztahů. Guvernéři představili Aljašce evropskou kulturu, zmapovali pobřeží a část vnitrozemí, zkoumali přírodní zdroje jednotlivých oblastí a zabývali se i etnografií. Za Rusů také Aleuté a někteří Tlingité konvertovali ke křesťanství a snažili se omezit války mezi domorodci a praktikování otroctví. Rusové však celkově nedokázali kolonizovat tato území bez komplexního spoléhání na domorodé obyvatelstvo. Gibson uvádí: „Rusové v Ruské Americe se kvůli jejich malému počtu, nerovnováze pohlaví a omezeným schopnostem stali závislými na přímořských domorodcích pro jídlo, práci a sex. Právě tak jako začali spoléhat na jejich americké, anglické a španělské rivaly na Severozápadním pobřeží, pokud se týkalo zásob a výrobků. Domorodci z Aleut a Kodiaku jim sloužili jako lovci mořských vyder, Tlingité jako dodavatelé ryb a brambor a všechny tři domorodé skupiny dohromady jim dodávaly souložnice a manželky. Kromě toho potomci ruských otců a domorodých matek působili jako odborní dělníci. Tato závislost byla podstatná pro udržení ruského osídlení.“¹⁰⁴

„Zatímco někteří Rusové utlačovali a zotročovali Aleuty, měl na aleutské domorodce a jejich kulturu daleko větší dopad příklad zbožného a odvážného mnicha. Ruská ortodoxní církev byla po dvě století významnou kapitolou v příběhu Aleutů. Na území Aljašky nikdy nebylo více než 800 etnických Rusů a tak budoucnost této kolonie závisela na vzdělávání Aljašanů, které Rusové nazývali „Američany“, aby mohli převzít zodpovědnost za vývoj této oblasti. Bilingvální křesťané – Aleuté posílali své děti do církevních škol, takže ve dvou generacích vyprodukovali vysokoškolsky vzdělané lidi schopné vedení.“ OLEKSA 2010, str. 19-20

¹⁰³ HAYCOX 2006, str. 38

¹⁰⁴ GIBSON 1979 (překlad L. Moulis)

Rusko prodalo Aljašku Spojeným státům americkým za 7,2 milionů dolarů (30. března 1867). Koupí tehdy podporoval americký Senát, ale negativně se k ní stavěla americká veřejnost. Byla přesvědčena, že vláda plýtvá penězi za bezcenné území.¹⁰⁵ Nízká cena a důvody prodeje jsou dodnes předmětem dohadů. Základem byla pragmatická úvaha, že je lépe špatně kontrolovatelné území zpeněžit, než o něj kvůli odlehlosti při konfliktu přijít.¹⁰⁶ 18. října 1897 skončil v Sitce slavnostní ceremoniál předání Ruské Ameriky. Spojené státy americké podle tehdejších záznamů „zdědily po Rusku více než pouhou divočinu.“¹⁰⁷

Američané se k Aljašce prvních sedmnáct let své nadvlády chovali velmi chladně¹⁰⁸, teprve až v roce 1884 prostřednictvím *First Organic Act* dali Aljašce guvernéra a občanský zákoník. Američtí misionáři navazovali na práci svých ruských předchůdců a ve všech oblastech působení postavili kostely a založili školy. Přinášeli i potřebnou zdravotní péči a obecně urychlili kulturní změny ještě před vypuknutím dalšího „horečky“, která se již kryje s možnostmi vizuálního, resp. audiovizuálního záznamu.

Obecně známá ***The Great Gold Rush*** (Velká zlatá horečka) patří k nejzajímavějším obdobím historie Ameriky a je také v souvislosti s Aljaškou nejčastěji popularizována produkty masové kultury. V těsném závěsu se v obecném povědomí asociují názvy nalezišť Dawson City, Bonanza a Klondike, ovšem je třeba upozornit, že tato místa neleží na Aljašce, ale na území Kanady. Ve

¹⁰⁵ Nové území bylo v médiích nazýváno *Steward fooly*, *Steward's Icebox*, *Icebergia*, *Polaria* nebo *Wal-Russia*.

¹⁰⁶ O Aljašku měli zájem také Angličané, kteří ovládali Britskou Kolumbii, a rozšíření o území Aljašky by bylo žádoucím zvětšením teritoria. Rusko však tehdy s Angličany soupeřilo o Kavkaz a Afghánistán a proto jako kupci nepřipadali v úvahu.

¹⁰⁷ NASKE-SLOTNICK 1987, str. 62

¹⁰⁸ Převažující počet Rusů brzy Aljašku opustil, i když měli možnost přijmout americké občanství. Tehdejší Aljaška nebyla osídlena farmáři, ale lovci kožešin, obchodníky, prospektory, velrybáři a misionáři. Někteří z nově přichozích doufali, že budou budovat města, ale našli jen ekonomiku, které dominovala odvětví průmyslu snažící se rychle vytěžít dostupné zdroje. Podél pobřeží pluly lodě z Nové Anglie a San Franciska, které lovily velryby, mrože a obchodovaly s aljašskými domorodci. Ve vnitrozemí se pohybovali lovci a prodávali surové kůže *Hudson's Bay Company* nebo *Alaska Commercial Company*, která okamžitě odkoupila majetek *Russian American Company*. V Jihovýchodní Aljašce začal prudký rozvoj komerčního rybářského průmyslu, ale i zde byli rybáři a pracovníci konzerváren zapotřebí jen v průběhu sezóny. Tato odvětví přinášela ohromné zisky investorům vně Aljašky, ale nestimulovala zdejší osídlení.

skutečnosti Aljaška ve spojení s těmito lokalitami hrála roli jako území, ze kterého bylo možno ke jmenovaným místům proniknout nejkratší cestou z přímořských oblastí *Inside Passage*, z přístavů Dya, Skagway, Juenau, nebo západněji Valdez. Ve všech případech strastiplného putování bylo nutno překonat vysoké pobřežní hory.¹⁰⁹ Vzhledem k této extrémní izolaci zlatonosných lokalit došlo k paradoxnímu faktu, že když do oblasti Klondike dorazila největší vlna prospektorů v létě 1898,¹¹⁰ nebylo již co zabírat, neboť všechny výnosné „claimy“ byly rozebrány¹¹¹. Masový exodus (též nazývaný *The Klondike Stampede*), který se převalil přes Aljašku do Kanady, proběhl během jediného roku. Historici ho popisují jako šílenství, které zachvátilo desetitisíce lidí různého sociálního postavení¹¹² a donutilo je překonat ohromné vzdálenosti, nepřízeň počasí a útrapy nic neodpouštějící divočiny. V období finanční nestability a nezaměstnanosti však tiskem zveličená vidina snadno dostupného zlata v Kanadě a na Aljašce byla silnou motivací. Pro většinu z nich bohužel strádání vyústilo ve zklamání. Podle P. Bertona se za zlatem v roce 1897 vydalo přes 100 tisíc lidí: 30-40 tisícům se podařilo dosáhnout Dawson City, které bylo toho léta největším kanadským městem na západ od Winipegu,¹¹³ 15-20 tisíc začalo zlato

¹⁰⁹ Pro prospektory byla velmi důležitou cestou řeka Yukon. K jejím pramenům počátku mohli zlatokopové dorazit po překonání krátkého, ale náročného úseku aljašského území. Strmou stezkou od hladiny moře přes jeden ze dvou průsmyků (Chilkoot Pass, White Pass), kde byla hranice s Kanadou. Od ní pak na vlastnoručně postavených lodích museli zlatokopové překonat 800 kilometrů po Yukonu do Dawsonu, cílem zlatokopů a zároveň východiskem ke zlatým nalezištím. Řeka Yukon pak 250 kilometrů od Dawsonu Kanadu opouští a dalších 2700 kilometrů protéká Aljaškou až do svého ústí v Beringově moři. Od moře tehdy vedla do Dawsonu dlouhá, ale nejméně namáhavá cesta speciálními říčními pamíky. Tyto základní údaje uvádím pro představu, v jakých podmínkách - více než dva tisíce kilometrů od nejbližší civilizace *The Klondike Gold Rush* probíhala.

¹¹⁰ Při tehdejší absenci elektronických médií trvalo rok, než se zpráva o nález zlatu na Klondike dostala do civilizace a to prostřednictvím pamíků *Excelsior* a *Portland*, které přivezly v červenci 1897 první nálezce s jejich zlatem do přístavů v San Francisku a Seattle. I když reakce byla okamžitá a desítky tisíc lidí se vydaly na cestu, k cíli dospěli až po roce v létě 1898, ať již volili „těžkou a levnou“ cestu přes Chilkoot Pass a White Pass nebo „snadnou a drahou“ variantu pamíkem proti proudu Yukonu (ze Seattle cca 7200 km).

¹¹¹ První nález je připisován J. W. Carmackovi a jeho dvěma společníkům na malém přítoku Yukonu Rabbit Creek (17. srpna 1898), který byl později přejmenován na Bonanza Creek. COHEN 1987, str. 6-7

¹¹² Většina pocházela ze sociálně slabších vrstev obyvatel bez jakýchkoli zkušeností s těžbou. Podle tehdejších odhadů bylo 60-80 % Američanů a zbytek pak přistěhovalci různých národností. FETHERLING 1997, str. 125

¹¹³ Dawson City se počtem obyvatel udávaných Kanadskou jízdní policií v roce 1898 vyrovnal metropolím, jakými byli Seattle, Vancouver nebo Portland. BERTON 1976, str. 188

těžít,¹¹⁴ asi 4 tisíce prospektorů zlatý kov našlo, ale jen několik set jich skutečně zbohatlo.¹¹⁵ Z historického hlediska se zároveň jedná o poslední tak velkou událost, při níž mohlo být zlato těženo ručním způsobem, bez použití strojní speciální techniky a bez monopolu velkých společností. Později již příroda takovou šanci zlatokopům s krumpáči a pánevemi nedala.

Období *The Great Gold Rush* zahrnuje především tři vlny, které se vyznačují extrémně silným nápirem prospektorů do míst bohatých nálezů: *Klondike Gold Rush* (přibližně 1896-1897), období těžby v písku mořských pláží u dnešního města Nome¹¹⁶ (přibližně 1898-1910¹¹⁷), a období po nález zlat v Tanana Bay, které vedlo k založení hornického města Fairbanks¹¹⁸ (přibližně od roku 1902).¹¹⁹

Ve většině případů těžba probíhala bez účasti formálních vládních struktur. Naske a Slotnick popisují, jak si prospektoři v těchto podmínkách vytvářeli svoji vlastní formu demokracie známou jako *Miners' Code*, která předepisovala způsoby chování a jednání v komunitě, kde domoci se práva nebylo jednoduché.¹²⁰

¹¹⁴ Po náročné cestě lidé často doráželi do Dawson City téměř bez prostředků a pokud se jim nepodařilo získat vlastní zábor, museli pracovat jako nájemní dělníci aby si vydělali na zpáteční cestu domů.

¹¹⁵ Uvedené statistické údaje in: BERTON 2001, str. 73

¹¹⁶ Kolem Nome se táhlo pouze pusté pobřeží přecházející do arktické tundry, zcela bez stromů. Absence dřeva paliva a stavebního materiálu byla zásadním problémem. Vzhledem k tomu bylo Nome převážně stanovým městem, ale s hlavní ulicí dlouhou přes osm kilometrů. Hygienická situace vzhledem k množství odpadků a povrchovým studnám byla katastrofální a tak zde propukly infekční nemoci jako úplavice, tyfus, epidemie neštovic jejich důsledky byly při omezené lékařské péči, provizorních nemocnicích a nedostatku léčiv fatální. STROUHAL 1981, str. 131

¹¹⁷ V tomto období vytěžili zlatokopové v oblasti Nome zlato za 46 milionů dolarů. HAYCOX 2004

¹¹⁸ Podmínky pro těžbu zde však byly mnohem komplikovanější, neboť jestliže se v Nome zlato nacházelo přímo v písku pláží, ve Fairbanksu po rychlém vyčerpání prvních nálezů na povrchu bylo nutno pronikat do hloubky 15 a více metrů vrstvou permafrostu – věčně zmrzlé půdy. To činilo problémy i prospektorům, kteří předtím těžili na Klondike. Toto specifikum brzy vyřadilo ze hry nezkušené a nemajetné zlatokopy, neboť bylo nutné aplikovat těžbu důlními metodami, tzn. nasadit parní stroje k rozmrazování půdy, bagry a jinou těžkou techniku. Většina těžebních míst také řešila problém s nedostatkem vody, což vyžadovalo další komplikované vybavení. Následkem toho byli jednotlivci nebo malé skupiny postupně donuceni k prodeji svých záborů a práv velkým společnostem, které přišly s těžkou technikou.

¹¹⁹ Tím samozřejmě netvrdím, že před tou první, nejznámější, již neprobíhaly tzv. malé „gold rush“ (přibližně od roku 1880), během nichž se počet bílých obyvatel Aljašky zvýšil z 500 na 8000. Velkou roli sehrál tehdejší tisk, který pravidelně zveřejňoval ohromující zprávy o nových nalezištích a tak se přímo na tomto procesu podílel.

¹²⁰ Zlatokopové se domluvili na hranicích svých teritorií, sestavili pravidla pro vyznačení claimů a zvolili jednoho jako úředníka – zapisovatele, aby registroval vyznačené záboje. Součástí kodexu chování byly pokuty pro drobné delikty, vyhoštění za krádež a trest oběšení za vraždu. Shromáždění horníků pak zastupovalo soud a vyměřovalo testy. NASKE-SLOTNICK 1987, str. 71

Jedním z prvních zachovaných vizuálních dokladů o aplikaci tohoto „zákona“ v praxi je fotografie z února 1898 z vykonávané exekuce prospektorů na trase Chilkoot Trail, opatřená popisem: „Zloděj jménem Hansen, chycený a odsouzený zlatokopecským tribunálem je svlečen a dostává 15 ran bičem blízko tábora Sheep Camp.“¹²¹

Jaký byl význam zlaté horečky pro tehdejší mladou americkou kolonii, ještě donedávna nezmapovanou divočinu?¹²² Byla zásadním vývojovým zlomem. Velké nálezy zlata byly hlavní příčinou masové migrace, a to i do vnitrozemí Aljašky, které bylo v období Ruské Ameriky velmi málo prozkoumáno a příslušníky bílé rasy prakticky neosídleno. Aktivita federální vlády a Kongresu vzrostla¹²³. Soustředil se na průzkum tohoto území, byly zde objeveny další suroviny, zejména ložiska mědi, později i plynu a ropy. Prostřednictvím *Department of Agriculture* vláda zkoumala další možnosti zemědělství, *Bureau of Fisheries* se pokoušelo regulovat průmysl s lososy. Bylo zde založeno několik vojenských základen. Bylo umožněno začít se stavbou železnice a schválením platnosti *Homestead Act*¹²⁴ i pro Aljašku osadníci dostali zákonný nárok na půdu. Současně byly stanoveny daně z podnikání a výnosy šly do pokladny Spojených států amerických s předpokladem, že z nich bude platit náklady aljašské vlády. S ohledem na to, že se během období zlaté horečky počet obyvatel Aljašky téměř zdvojnásobil, Kongres přidal dva nové soudní obvody¹²⁵ a nařídil přesunutí hlavního města ze Sitky do Juneau. Naske a Slotnick však připomínají, že i přes to však Aljaška byla stále kolonií a způsob

¹²¹ BERTON 2001, str. 73

¹²² Celkový počet všech obyvatel v roce 1890 je uváděn 32 000, největším městem bylo Juenau s 1253 obyvateli. Do roku 1900 se obyvatelstvo zdvojnásobilo a největším městem bylo dočasně Juenau s 12 488 obyvateli. ANCHORAGE MUSEUM. *1897 - 1941: Sign of Chance*. Anchorage, 2011.

¹²³ V okamžiku, kdy se začaly šířit zprávy o hladomoru mezi zlatokopy, Kongres vyhradil finanční částku k tomu, aby bylo v Norsku nakoupeno stádo sobů a posláno hladovějícím prospektorům. Celá tato nesmyslná a logisticky složitá akce skončila fiaskem, neboť většina zvířat nepřežila náročný transport. Sobi, kterým se podařilo přečkat cestu lodí a po železnici, pak hynuli během přechodu ze Skagway přes pověstný průsmyk White Pass. Překombinovaná kalvárie však byla sledována tiskem a vzbudila velkou pozornost.

¹²⁴ *Homestead Act (Zákon o usedlostech*, 1862 podepsán A. Lincolnem) – deklaroval právo každého občana USA na 160 akrů volné půdy na Západě, pokud prokáže, že na ní pět let žil. Na Aljašce byli usedlíci omezeni na 80 akrů. HOMESTEAD ACT [on-line] [cit. 30. 4. 2014]

¹²⁵ V Jihovýchodní Aljašce soud střídavě zasedal ve Skagway a Juenau, v severní oblasti to byl Saint Michael a Nome. Ve vnitrozemí bylo sídlem justice Eagle a později Fairbanks. NASKE-SLOTNICK 1987, str. 86

její správy přirovnávají k britským královským koloniím: „Byla jí sice dána určitá omezená forma vlastní vlády, ale kontrola jejích zdrojů zůstala v rukou Kongresu. Koloniální byla i její ekonomika, neboť dodávala suroviny mateřské zemi, ze které získávala většinu hotových výrobků a kapitálu potřebného pro investice do svého podnikání.“¹²⁶ Zde se sluší připomenout, že statut 49. státu Spojených států amerických získala Aljaška až v roce 1959, čímž teprve její obyvatelé získali stejná práva jako občané ostatních států USA.¹²⁷

Po objevu Aljašky, *The Fur Rush*, prodeji Američanům a *The Great Gold Rush* následuje pátý zlom, *The Great Alaska Oil Rush (Ropná horečka)*. Jeho důsledky přetrvávají do dnešní doby. První naleziště¹²⁸ na Iniskin Peninsula bylo oficiálně zaregistrováno až 23 let po koupi Aljašky a první produktivní těžba začala v Katalle v jižní části delty Copper River v Aljašském zálivu. Produkce, která zde fungovala až do roku 1933, byla důležitým zdrojem zkušeností. Především ukázala, že těžba na Aljašce je možná, ale význam mají jen silná ložiska, která ospravedlní vysoké provozní náklady. Objevy v severních pobřežních nížinách na Cape Simpson¹²⁹ přiměly prezidenta Hardinga k vládnímu nařízení z roku 1923 *Naval Petroleum Reserve No 4 (NPR4)*, tj. vytvoření „národní rezervy ropných zdrojů.“¹³⁰ Geologický průzkum řízený armádou pokračoval, ale bez těžby. USA se k této oblasti pak vrátily během druhé

¹²⁶ Tamtéž, str. 98-99

¹²⁷ Do té doby dohlížel na Aljašku prezidentem jmenovaný guvernér, ale místní zákonodárné orgány si Aljašané mohli volit již od roku 1912. Jejich členové měli omezené pravomoci vydávat zákony a ukládat daně, ovšem pod kontrolou federální vlády.

¹²⁸ Na známky přítomnosti ropy narazili již Rusové v Iniskin Bay a Cold Bay (Alaska Peninsula), ale za celou dobu existence Ruské Ameriky nepodnikli žádné kroky k jejímu využití. Ani Američané nebyli v tomto směru aktivnější.

¹²⁹ Eskymáci věděli o existenci ropy ve formě průsaků od nepaměti. Prvně byly z této oblasti ohlášeny anglickým průzkumníkem T. Simpsonem v roce 1839 a pak důstojníkem U. S. Navy W. L. Howardem v roce 1886. Tato oblast západního pobřeží byla roku 1901 zmapována zeměměřiči W. J. Petersem a F. C. Schraederem. Následně Ernest de Koven Leffingwell popsala polohu a mocnost těchto vývěrů. HA YCOX 2004

¹³⁰ Tato velká oblast v North Slope zahrnovala přibližně 37 000 čtverečných mil oblastí sousedících s Cape Simpson kde byly průsaky ropy. S měrem k východu dosahovala až k Colville River a na jihu ji uzavíral hřeben pohoří Brooks Range. V roce 1980 byl název NPR4 změněn na *National Petroleum Reserve*. NASKE-SLOTNICK 1987, str. 243

světové války (1944), kdy byly nuceny řešit nedostatek paliva.¹³¹ V roce 1957 byla pozornost od nalezišť severu opět odvrácena objevem na jižní straně Aljašky na Swanson River¹³² (Kenai Peninsula) nedaleko města Anchorage. Tento objev definitivně soustředil na Aljašku pozornost velkých ropných investorů, kteří zde začali pátrat po dalších výnosných lokalitách.

Samotnou *The Great Alaska Oil Rush* spustila 16. ledna 1968 zpráva, že geologové *Atlantic-Richfield Company* narazili v oblasti Arktidy (Prudhoe Bay) na velká ložiska ropy a zemního plynu. Tento objev byl největší senzací od doby zlaté horečky na Klondike. Na Aljašku opět zamířila vlna přistěhovalců rozhodnutých zbohatnout. Produkce nových nalezišť byla odhadována na 10 miliard barelů nafty ročně a Aljaška se tak rázem stala bohatým státem, který jen prodejem práv k těžbě vydělal 900 milionu dolarů. Znamenalo to povzbuzení ekonomů i politiků USA, které zápasily s problémy kolem dodávek ropy z arabských zemí. Základním problémem však bylo, jak dostat vytěženou ropu z nepřístupné arktické oblasti za hřebenem Brooks Range, kde klimatické podmínky, jedny z nejkrutějších na zeměkouli, vylučovaly lodní dopravu. Ropné společnosti se proto spojily do korporace *Alyeska Pipeline Company*, aby pro transport ropy během pouhých dvou let (!) vybudovaly 800 mil (1280 kilometrů) dlouhý ropovod přes celou Aljašku z Prudhoe Bay do přístavu Valdez na jižním pobřeží.¹³³ Jeho linie protíná tři horské hřebeny, osm set řek a potoků a tři velké tektonické zlomy s potencionálními ohnisky zemětřesení.¹³⁴ Polovina potrubí vede nad zemí v důsledku existence permafrostu¹³⁵ a provoz je neustále monitorován z terminálu ve Valdezu. Ropovod, jehož

¹³¹ V roce 1946 začal osmiletý program průzkumu, při kterém bylo realizováno 36 zkušebních vrtů, ale našla se jen dvě menší ložiska. Začalo se s těžbou ropy a zemního plynu na těchto lokalitách a jejich produkci plně využívala armáda, zejm. vojenské námořnictvo.

¹³² Toto ložisko produkující 900 barelů denně je pokládáno za první výnosný objev na Aljašce. Byla vybudována rafinerie v Cook Inlet, která prokřívála potřebu Aljašky. Zbylá ropa se exportovala do ostatních států USA.

¹³³ Celou trasu ropovodu až do Prudhoe Bay jsem během svého pobytu na Aljašce osobně projel. Je nepochybně vizuálně působivým, ale především technicky neobyčejně náročným dílem.

¹³⁴ Ropovod je konstruován na zemětřesení o síle 8,5 stupně Richterovy škály.

¹³⁵ Aby v oblastech se spojitým permafrostem nedocházelo postupnému propadání nosné konstrukce, má každá ze 78 000 podpěr vlastní chladicí mechanismus, který udržuje podloží ve stále zmrzlém stavu. Centrem stavby ropovodu se stal Fairbanks, který díky tomu zažil další velký populační růst.

stavba stála 8 miliard dolarů, má pro ekonomiku Aljašky zásadní význam. Je však také kontroverzním dílem kritizovaným ekology a ochránci přírody, neboť případná havárie stárnoucího technického zařízení by měla pro jedinečnou přírodu Aljašky nedozírné následky. Potrubím totiž protéká kolem 2 milionů litrů ropy denně. Představa tohoto nebezpečí nabyla konkrétnější podoby po havárii na konci přepravního řetězce, když v roce 1989 ztroskotál tanker *Exxon Valdez*. Stalo se to v jedné z nejkrásnějších oblastí Aljašky v zálivu Prince William Sound a ropa zasáhla více než tisíc kilometrů pobřeží.¹³⁶

Jako všechny předchozí „horečky“ i ta ropná velmi ovlivnila život a kulturu původních aljašských obyvatel, zejména jejich postavení ve vztahu k půdě. Když byla Aljaška přičleněna ke státům USA, disponovala 45 miliony hektary půdy, které tradičně „patřily“ Eskymákům a indiánům. Domorodci se bránili akcím, které byly podporovány nebo prosazovány vládou a hrozily přímým ohrožením jejich životního prostředí, nebo dokonce existence. Důležitou roli v prosazování práv původních obyvatel Aljašky hráli mladí domorodí absolventi škol, kteří byli posíláni mimo území Aljašky do škol BIA.¹³⁷ Získané vzdělání a rozhled byly důležité pro to, aby se stali novými vůdci. Právě jejich prostřednictvím mohly být komunity informovány o státní územní politice a mohly tak podniknout kroky na obranu domorodých práv. Důležitou roli v této etapě národního uvědomění mj. sehrály i domorodé noviny *Tundra Times*, které vycházely v letech 1962-1997.¹³⁸ Zde je nutné zmínit i založení celostátní domorodé organizace *Alaska Federation of Natives (AFN)*.¹³⁹

Těsně před začátkem *The Oil Boom* byly právě nevyjasněné územní spory s domorodci pro vládu nepříjemnou brzdou plánování

¹³⁶ Při ztroskotání vyteklo do moře 40 000 m³ ropy s fatálními důledky pro bohatou faunu této oblasti, zahynulo desítky tisíc mořských ptáků, ale i mořských savců a ryb. Podle zpráv biologů i po 25 letech od havárie ještě není příroda v normálním stavu.

¹³⁷ *Bureau of Indian Affairs* – Úřad pro indiánské záležitosti, jednou z jeho složek byl *Bureau of Indian Education*, který měl za úkol poskytovat vzdělání domorodým obyvatelům USA.

¹³⁸ *Tundra Times* vznikly díky aktivitě eskymáckého umělce Howarda Rocka, který prosazoval naléhavost informovanosti domorodců. Hlavními tématy byly důležité problémy komunit. Noviny začaly vycházet jednou týdně díky podpoře filantropa S. Forbese.

¹³⁹ *AFN* – založena 1966 iniciativou mladých domorodých vůdců. Jako hlavní orgán na ochranu práv původních obyvatel pracuje dodnes, sídlí v Anchorage. Podrobněji: *AFN* [on-line]

vývoje hospodářství.¹⁴⁰ Objev ropy a rozhodnutí o stavbě ropovodu vyvolaly ještě naléhavější potřebu rychle vypořádat územní vztahy s původními obyvateli. Výsledkem byl *The Alaska Native Claims Settlement Act (ANCSA)*, který přijal Kongres v roce 1971. Zákon měl zabezpečit vypořádání aljašských domorodců na půdu: Aljašští domorodci získali nárok na 44 milionů akrů země, kterou historicky užívali a americká vláda jim zaplatila 962,5 milionů dolarů jako kompenzaci za to, že nebudou uplatňovat žádný další nárok na zbývající zemi ve státě.¹⁴¹ Aljašský historik S. Haycox situaci shrnuje: „Tato dohoda se lišila od čehokoliv, co bylo někdy předtím ustanoveno pro původní americké obyvatele. Schválení *ANCSA* bylo na Aljašce přijato s velkými oslavami. Domorodí vůdci si zakládali na skutečnosti, že aljašští domorodci mají oficiálně potvrzen nárok na zemi, která vždy byla jejich, a představitelé státu byli spokojeni, že zmizela překážka ekonomickému rozvoji a průběhu procesu výběru území státem.“¹⁴² Tento citát spolu s prohlášením domorodých vůdců, že *ANCSA* pomohla posílit důstojnost a sebevědomí původních obyvatel a jejich legitimitu před zákonem, vzbuzuje naději šťastného konce. Ale samozřejmě zavádění zákona do praxe se neobešlo bez problémů, takže v roce 1989 musel Kongres schválit další novely. Například americká environmentalistka W. LaDuke ve své reakci na situaci na Aljašce 14 let po havárii tankeru *Exxon Valdez* uvádí: „Aljašští domorodci se spojují, aby vytvořili *Alaska Native Oil and Gas Working Group*. Chtějí čelit ropnému průmyslu na Aljašce, který je posvátnou krávou aljašské politiky. Také chtějí vznést námitky k aktivitám *Alaska Native Corporations*, které obviňují, že byly vytvořeny jako nástroje, aby využívaly zemi a prostředky původních obyvatel.[...] Ropa řídila proměnu Aljašky, stejně jako vytvoření *Alaska Native*

¹⁴⁰ V té době silného tlaku a hledání způsobů jak domorodce obejít, zůstaly požadavky původních obyvatel zachovány jen díky tehdejšímu ministru vnitra Stewartu Udallovi. Ten aktem „zmrazení“ (super land freeze) zabránil převodu, kterým by se půda dostala pod správu státu. Podrobněji HENSLEY 2010, str. 1

¹⁴¹ Zároveň bylo 75 tisíc domorodých obyvatel vyzváno přihlásit se podle vlastní volby do jedné ze dvanácti oblastních společností, které vznikly ke správě půdy a stali se tak akcionáři těchto společností. Akcionáři se mohli stát obyvatelé Aljašky domorodého původu narození před prosincem 1971.

¹⁴² HAYCOX 2004b

Claims Settlement, který oddělil mnoho aljašských lidí od pravomoci nad jejich zemí.“¹⁴³



Obr. 10: Richardson Highway, ropovod. © Ladislav Moulis, 2009

Těžba ropy zásadně ovlivnila život Eskymáků a indiánů na Aljašce, jejichž osud je na první pohled lepší než indiánů v „spodních 48“ státech USA. I když málokdo dnes ví, že i zde byly v historii učiněny kroky k zřízení rezervací.¹⁴⁴ Na jedné straně jim ropa přinesla nové pracovní příležitosti, dosud netušený příliv peněz (i podobě dividend¹⁴⁵), ale na druhé straně těžba ropy zasáhla do tradičního způsobu jejich života a je příčinou problémů kulturních, společenských i psychických.

¹⁴³ LaDUKE 2003 [on-line] [cit. 30. 5. 2014]

¹⁴⁴ Platnost *Wheeler-Howard Act* – zákona o uznání indiánů, který Kongres schválil v roce 1934, byla o dva roky později rozšířena i na území Aljašky. Ministerstvo vnitra bylo pověřeno zřízením rezervací pro aljašské domorodce. Půda v rezervaci ale měla být majetkem americké vlády. Domorodci byli postaveni před těžké dilema ztráty vlastní půdy, kterou nedokázali ubránit proti penetraci bílé populace, a závislým životem v rezervaci spojeným s nedostatkem životních zdrojů. Tři vesnice rezervaci odmítly, ale přesto bylo do roku 1946 zřízeno sedm rezervací. Ve čtyřech následujících letech postupně požádalo o zřízení rezervace téměř padesát vesnic, ale změnou vládní politiky, která se zaměřila na asimilaci byly žádosti zamítnuty. TESA Ř 2000, str. 37, též NASKE-SLOTNICK 1987, str. 116-117

¹⁴⁵ *Alaska Permanent Fund Dividend* – od roku 1982 každoroční dividendy vyplácená obyvatelům trvale žijícím na Aljašce, v průměru činí kolem cca 1000 dolarů.

The Oil Boom vyvolal dva základní konflikty: **nutnost obrany původních obyvatel a nutnost ochrany nedotčené přírody Aljašky.**¹⁴⁶ Ropa bude v budoucnu pravděpodobně příčinou největších aljašských problémů. S odkazem na ekonomickou a světovou politickou situaci USA, se totiž postupně zvětšuje tlak na průzkum a otevírání nových nalezišť a zásahu do *Arctic National Wildlife Refuge (ANWR)*,¹⁴⁷ ale i jiných aljašských lokalit.

¹⁴⁶ V souvislosti s ochranou přírody a jejím zachováním pro příští generace je velmi důležitý další administrativní krok americké vlády nazvaný *Alaska National Interest Lands Conservation Act (ANILCA)* z roku 1980. Tento zákon by měl chránit vybrané části Aljašky (celkem téměř třetinu území), před všemi zásahy do přírody. Je zde zakázána jakákoliv těžba i osídlení. Ale i tento zákon je mezi domorodými a Aljašky předmětem četných diskusí především v souvislosti s právem subsistence – lovu pro vlastní obživu.

¹⁴⁷ *National Wildlife Refuge (NWR)* je systém chráněných oblastí v USA, řízených *United States Fish and Wildlife Service* (na rozdíl od *National Parks*, které musí být ustanoveny Kongresem a spravovaných *National Park Service*). Území *NWR* se nachází na veřejné půdě (public land) a jejich posláním je ochrana amerických divokých zvířat, ryb a rostlin. Funguje od roku 1903 a zahrnuje na 560 *NWR*. Aljašský *Arctic National Wildlife Refuge* představuje největší území z tohoto systému (78 050 km²). Zároveň je však také územím velmi kontroverzním, neboť leží v oblasti ekonomických zájmů státu – *North Slope* čelí a neustálým snahám o těžbu ropy.

3. KULTURA STŘETŮ

Vedle faktografické charakteristiky lokality a jejím letmého zasazení do historického rámce se nutně dostávám k třetímu řezu, a to ke kulturním či kulturologickým souvislostem zkoumaného fenoménu. Rozhodl jsem se, v souladu s úvodem práce, že nebudu představovat tento prostor jako syntézu myšlenek světových nebo našich myslitelů (G. Snyder plní tuto úlohu v předchozí kapitole), ale zaměřím se na reflexi u nás dosud neznámých postav, které jsem při svých terénních výzkumech našel přímo na Aljašce. První z nich je český emigrant Rudolf Krejčí, zakladatel první katedry filosofie na Aljašce (*University of Alaska Fairbanks*, dále jen *UAF*) a druhý Michael Oleksa, původně pravoslavný kněz, nyní uznávaný odborník v oblasti komunikace a mezikulturních vztahů. Věřím, že exploatace jejich názorů vnese i do českého zkoumání nový rozměr.

3.1. Aljašská zkušenost univerzitního profesora Rudolfa Krejčího

Životní příběh¹⁴⁸ tohoto osmdesátiletého muže¹⁴⁹, který opouštěl tehdejší Československo v nákladním vagoně ukryt v rakvi pod hromadou uhlí, by sám o sobě byl námětem pro film.¹⁵⁰ Pro mě však byla cenná jeho osobní zkušenost z padesáti let života na Aljašce v propojení s evropskou (navíc i totalitní) i severoamerickou kulturou a mentalitou. Dovolím si uvést několik situací, kterých se zúčastnil a které vypovídají o kulturních střetech posledních padesáti let.



Obr. 11: Rudolf Krejčí, *University of Alaska Fairbanks*. © Ladislav Moulis, 2011

¹⁴⁸ „Rudolf Krejčí (Rudolph W. Krejci) se narodil 4. března 1929 v Hruškách u Břeclavi. Studoval na gymnáziu v Kroměříži a Brně, kde ho v letech druhé světové války uvedl do filozofie profesor Antonín Kříž, překladatel Aristotelových spisů. Po vyloučení ze všech vysokých škol v ČSR v roce 1949 za protikomunistickou činnost se ukrýval a v roce 1954 uprchl do Rakouska, kde na univerzitě v Innsbrucku vystudoval filozofii. Po odchodu do USA v roce 1957 pracoval např. jako inženýr v San Francisku. V roce 1960 obdržel místo na univerzitě ve Fairbanksu, kde pak vybudoval katedru filozofie (1963), k níž (1975) připojil katedru lidských vztahů. V roce 1969 byl jmenován řádným profesorem filozofie. Dva roky zastával funkci děkana pro vědu a umění. Od roku 1970 je v badatelském styku s Wittgensteinovým mezinárodním sympoziem v Rakousku, vídeňským psychologem Viktorem Franklem, zakladatelem panetiky Ralph Siu z Washingtonu D. C., japonským lékařem a filozofem dr. Takashimou. Úzce spolupracoval s Karlem Popperem (až do jeho smrti v roce 1994), v němž viděl – podobně jako v T. G. Masarykovi – i předního filozofa demokracie. V letech 1986-1995 byl na přednáškových cestách v Číně, Koreji, Japonsku, Austrálii a na Formose.“ GABRIEL-ZOUHAR 2001

¹⁴⁹ S prof. Krejčím jsem se osobně setkal při své studijní cestě na Aljašku ve Fairbanksu v roce 2011 a proto vycházím i z rozhovoru, který jsem s ním tehdy vedl, resp. natočil.

¹⁵⁰ O R. Krejčím, jeho útěku z komunistického Československa a působení na UAF byl natočen na Aljašce krátký dokumentární film *Dr. Rudy Krejci Philosopher & Rebel*, Dostupné na WWW: <http://www.youtube.com/watch?v=yEajCg3Suts>

Mentální stav společnosti, který Krejčí zažil v roce 1960, když přišel ze San Franciska na Aljašku, sám zpětně charakterizoval jako **kulturu prospektorů**, pragmatických lidí, kteří uměli velmi tvrdě pracovat a přišli na sever s jasným cílem – aby zbohatli. Tento pragmatický přístup se odrážel i na univerzitě ve Fairbanksu.¹⁵¹ Rozvíjela a podporovala obory zaměřené především na dolování a zemědělství. Při rozhovoru s rektorem univerzity (president) se tehdy dozvěděl, že „filozofii neměli, nemají a nikdy mít nebudou, že to nepotřebují a že pokud chci učit, tak jedině něco, co má smysl. No a tak jsem začal učit to, co se požadovalo – jazyky. Ruštinu a němčinu.“¹⁵² Tento postoj se však postupně změnil, Krejčí rozšířil výuku o kurzy logiky, dějiny západoevropské kultury, ve vznikajících vědeckých ústavech UAF začal přednášet o filozofických problémech moderní vědy, v Sitce ruskou historii a během několika let se mu pozvolna ve vedení univerzity podařilo prosadit založení první katedry filosofie.

Druhý důležitý proces, který zakusil, bylo **vytvoření vazeb se studenty domorodci**. Vláda v době, kdy se začala rozvíjet těžba ropy, financovala rozsáhlé aktivity, které by představily indiánům a Inuitům hodnoty západního člověka. Slibovala si od toho, že původní obyvatelé pochopí, jaké změny se na „jejich“ území mají v brzké době odehrát. Jednou z těchto aktivit byly letní kurzy, na které sváželi vybrané studenty (Inuity) z odlehlých severních lokalit jako je Barrow, Kotzebue, Nome. Krejčí v jednom z kurzů učil logiku a studenti seděli s hlavou skloněnou, neptali se, celé čtyři hodiny tak zažíval pro pedagoga frustrující zážitky. „Asi po týdnu a půl jsem přišel do třídy o pět minut dřív. Vidím, že jeden z domorodců mě napodobuje. Skákal a ukazoval, jak profesor Krejčí učí. A všichni se smáli. Vešel jsem dovnitř, zezadu ho chytl a on si zakryl oči. A zároveň si i všichni ostatní studenti zakryli oči,

¹⁵¹ Celý univerzitní systém začal na Aljašce v roce 1917 jako *Alaska Agricultural College and School of Mines* ve Fairbanksu. První rok škola měla jen šest studentů ve dvou dřevěných budovách. Tento typ školy byl přejmenován na *University of Alaska* v roce 1935. V roce 1960, kdy do Fairbanksu přišel R. Krejčí, měla univerzita za sebou pouhých 25 let činnosti. Velmi pozvolna se tehdy začínaly rozvíjet vědecké ústavy, především biologický a geofyzikální, které jsou dnes velkými útvary.

¹⁵² MOULIS 2011 [DP2, K570]

protože měli strach, co se stane. Pomalu jsem mu sejmul ruce z očí a ptal se, proč to dělá. On to neuměl vysvětlit, a mě ho bylo líto. Celá třída se na mě dívala a pořád jsem cítil ten strach, který měli. Tak jsem ho opatrně zalechtal, on se zasmál a tím jsem to prolomil. Začali komunikovat.“ Ukázalo se, že všichni studenti jsou na jeho kurzu z donucení. „A co by jste v tuto dobu dělali?, zeptal jsem se. A oni odpověděli: Chytali ryby!“



Obr. 12: Eskimo Olympic Games, Fairbanks. © Ladislav Moulis, 2004.

Tato příhoda změnila jejich vzájemný vztah a když tito studenti přišli později na univerzitu do řádného studia, sami si Krejčího vyhledávali. „Všechno je zajímavé a seděli na mých kurzech o filosofii věd. A pak přišli do své vesnice s tím, že Rudy vykládal o problému v kvantové fyzice. Samozřejmě, ve vesnici nikdo nic nevěděl a kluci najednou místo o rybách mluví o kvantové fyzice...“ To už věděli, že musí znát svého „protivníka“, aby mohli bojovat za svá práva.¹⁵³

Třetí zkušenost Krejčí nabyt v souvislosti veterány války ve Vietnamu, kteří vyhledávali **Aljašku jako své útočiště, kde by mohli začít nový život**. První čtyři roky dostávali podporu vlády (*GI Bill*¹⁵⁴). „Seděli na mých kurzech, kde jsme vykládali o světové filosofii o světovém myšlení, o tom, kdo byli Řekové, kdo

¹⁵³ MOULIS 2011 [DP1, K569]

¹⁵⁴ *Vietnam Era GI Bill (VEGIB)* – program podpory veteránů z Vietnamu který jim byl přiznán na 4 roky, jestliže sloužil v aktivní službě více než 180 po sobě jdoucích dní. VEGIB [cit. 14. 2. 2014]

Egyptané, o čínské kultuře apod. Byli v Japonsku a v Evropě. Viděli život jiných lidí. Viděli, že lidé žijí jinak. Hledali orientaci a tak jsme mluvili i o marxismu a komunismu.¹⁵⁵ O tom s nimi nikdo nemluvil, protože to bylo zakázané. Od svých důstojníků nikdy nic takového neslyšeli. Proč vlastně byli v tom Vietnamu a proč byl Vietnam komunistický. Všichni prošli životem a ten život jim nastolil otázky, na které naše společnost neuměla odpovědět.“ Většina z nich však se přicházela do aljašské divočiny skrýt. Před společností, znechucení válkou, s neznámým smyslem života, s mnohdy přetrhanými rodinými vazbami. Negovali do jisté míry americké hodnoty a stáli na kraji propasti. „Já jsem se je snažil inspirovat k životnímu realismu. K tomu, že vedle toho, že mluvíme o ideálech, že mají také děti a měli být nějaké povolání. Snažil jsem se jim pomoci, aby to zhnusení překonali, že to není žádný program, s tím se nedá žít. Hodně z nich mělo problém s alkoholem a někteří užívali drogy. Pracovali, jen když museli.“ Část z nich se pak odstěhovala do velmi odlehlé a v zimních měsících nepřístupné oblasti za polárním kruhem Brooks Range¹⁵⁶, kde vytvořili komunity. Někteří z nich spáchali sebevraždu nebo nepřežili zimu. „Byla to ztracená generace,“ dodává Krejčí.

Z bohatých zápisků vybírám ještě poslední okolnost, **extrémního environmentálního střetu**, které byl Krejčí svědkem i účastníkem a která dotváří pestrou paletu vazeb a vztahů mezi původními kulturami a euroamerickou civilizací.

Odlehlost aljašských území zlákala vládu USA k megalomanskému projektu *Chariot*.¹⁵⁷ Plánovala realizaci šesti

¹⁵⁵ V tomto kontextu prof. Krejčí vzpomíná, že byl vedením univerzity obviněn, že je marxista a komunista a na jeho semináře brzy někdo upozornil: „Po čase se dostavili lidé z FBI, byla tam CIA, natáčeli mé kursy na pásky a pak to analyzovali. Uvědomili si však, že učím o marxismu, o jeho vývoji v 19. a 20. století. V mých kurzech šlo i o kritiku marxismu, založenou hlavně na Masarykově *Otázce sociální*.“ GABRIEL-ZOUHAR 2001

¹⁵⁶ Brooks Range, pohoří představující nejsevernější výběžek Skalistých hor. Na jeho jižní straně jedinou vegetaci představují porosty tundry bez stromů. Dodnes se jedná o velmi odlehlou a špatně dostupnou oblast.

¹⁵⁷ Vznikl na *University of California v Lawrence Livermore National Laboratory* a byl podporován *U. S. Atomic Energy Commission*.

termonukleárních výbuchů¹⁵⁸ v blízkosti odlehlého Cape Thompson. Série řízených výbuchů¹⁵⁹ měla rozšířit ústí řeky Ogotoruk Creek a následně zde měl vzniknout námořní přístav, který by podpořil hospodářský rozvoj Aljašky a demonstroval mírové využití atomové energie. (Viz Eisenhowerův projekt *Atomy pro mír*.) Třicet jedna kilometrů od míst, kde mělo dojít k výbuchům, se nalézala osada Inupiat Eskimo Point Hope, jejíž obyvatelé by byli tímto projektem bezprostředně ohroženi.¹⁶⁰ Jakmile plán vešel ve známost, ozvaly se protesty jak od Inuitů, tak z řad mladých aljašských vědců z fairbankské univerzity. Komise pro atomovou energii byla nucena uskutečnit schůzku s obyvateli osady a pokoušeli se je přesvědčit, že nukleárními výbuchy v oceánu by nemělo dojít ke kontaminaci ryb radiací natolik, aby se nedaly jíst a že vlastní následky radiace po výbuchu svou intenzitou nikoho neohrozí. Ti se však nedali oklamat, mnozí se již dozvěděli o jaderných pokusech na Bikini a někteří sloužili za druhé světové války v Pacifiku a podíleli se na úklidu Nagasaki. Projekt *Chariot* rozhodně odmítli.

Také vědci z fairbankské univerzity přispěli k zastavení projektu studií *Environment of the Cape Thompson Region, Alaska*. Vyplývalo z ní nejen nebezpečí kontaminace, ale i narušení funkce ekosystémů v oblastech, kde byli Inuité závislí na tradičních způsobech získávání obživy, zejména lovu karibu. Ale W. R. Wood, nový rektor (president) univerzity, příznivec projektu, nebral tyto obavy v úvahu. „Pokud vláda USA jednou rozhodne, že projekt je bezpečný,“ řekl novinářům v srpnu 1960 „není důvod k obavám.“¹⁶¹ A tak v rámci univerzity vzniklo napětí mezi vedením a terénními výzkumníky, rozhodnutými dokumentovat a zveřejnit potenciálně ničivé dopady navrhované detonace v ekosystému Cape Thompson

¹⁵⁸ Za projektem stál Edward Teller, „otec“ vodíkové bomby, která měla mít mnohonásobně větší ničivější účinky než bomby použité na Hirošimu a Nagasaki. V době projektu *Chariot* byl Teller ředitelem *Radiation Laboratory*. CHANCE 2014 [cit. 16. 02. 2014].

¹⁵⁹ Navržená síla výbuchu měla být 2,5 megaton tj. 100 silnější než výbuch v Hirošimě.

¹⁶⁰ Point Hope je navíc považováno za jedno z historicky nejdéle osídlených míst v Severní Americe. Z geografického hlediska vyjímečné místo dovolující trvalé osídlení a život, neboť umožňovalo svým obyvatelům lov velryb během jejich migrace na sever. O'NEILL 2007, str. 33

¹⁶¹ Tamtéž, str. 36

na živobytí místních Inuitů¹⁶². Celá záležitost došla tak daleko, že představitelé vedení univerzity vyvíjeli tlak na výzkumníky, aby změnili své vědecké závěry, a když to neudělali, cenzurovali a přepisovali jejich zprávy.

Přímým účastníkem těchto událostí byl i R. Krejčí: „S několika z nich jsem úzce spolupracoval. Profesoři William O. Pruitt a Leslie Viereck byli nuceni opustit univerzitu. Přesněji, pravým důvodem bylo, že jejich výzkum doložil, co by se stalo, kdyby byl projekt *Chariot* schválen a jaké by byly ekologické škody. Pruitt byl mým přítelem a tak jsem se připojil k jeho boji a nakonec jsem jako jediný přežil, přes mnoho výhrůžek tehdejšího rektora.“¹⁶³

Po čtyřech letech nelehkého zápasu se oběma skupinám podařilo projekt *Chariot* zastavit.¹⁶⁴ I přesto došlo k realizaci nukleárních zkoušek na aljašském ostrově Amchitka (*Project Cannikin*).¹⁶⁵

Rudolf Krejčí pro mne představuje ztělesněnou zažitou aljašskou zkušenost zpoza univerzitní katedry. Byl přímým účastníkem emancipačního hnutí domorodých obyvatel, vnímal rozdílnost mentalit, zapojoval svůj filosofický rozhled do pomoci přistěhovalcům, případně válečným veteránům a reflektoval velké aljašské události v mikroklimatu univerzity.

¹⁶² Chance upozorňuje na případ vážného porušení lékařské etiky, kdy koncem 50. let Inupiatům a dalším aljašským domorodcům byl bez jejich vědomí o možném riziku injekčně aplikován radioaktivní jód 131. Tento experiment byl proveden jako součást výzkumného projektu americké armády zda by vojáci „mohli být lépe schopni bojovat v chladných podmínkách.“ CHANCE 2014 [cit. 20. 02. 2014]

¹⁶³ Osobní vzpomínka R. Krejčího na projekt *Chariot* v dokumentárním filmu D. O'Neill *Dr. Rudy Krejci, Philosopher and Rebel* a detailně o tehdejších událostech na UAF D. O'Neill: *Firecrackers boys*.

¹⁶⁴ 3. března 1961, zdravotní rada Point Hope napsala prezidentu Johnu Kennedymu o zásadním nesouhlasu s navrhovanými výbuchy z důvodu blízkosti osady i loveckých a rybářských oblastí. Uvedli nebezpečí izotopové zátěže u člověka (hodnoty stroncia 90) a vyjádřili znepokojení z vážných zdravotních rizik i pro budoucí generace. Během jednoho roku byl *Project Chariot* AEC zrušen. CHANCE 2014 [16. 02. 2014]

¹⁶⁵ Viz film *Tunuremiut in The People of Tununak* (1972).

3.2. Typologie domorodých národů Aljašky ve zkušenosti Michaela Oleksy

Michael Oleksa ¹⁶⁶ je na Aljašce uznáván jako jeden z největších odborníků v oblasti komunikace a mezikulturních vztahů. Jeho znalosti vycházejí z více než třicetileté praxe pravoslavného kněze v domorodých vesnicích po celém území Aljašky. Proto je velmi dobrým znalcem většiny původních etnik, jejich mentality a jazyka. Přispívá k tomu i fakt, že jeho žena pochází z etnické skupiny Eskymáků Yup'ik.



Obr. 13: Rev. Dr. Michael Oleksa, Ph.D. In: Internet, 2014.

¹⁶⁶ Michael Oleksa pochází z Pennsylvánie. Na Aljašku přišel v roce 1970 z St. Vladimir's Seminary v New Yorku na pozvání aleutské komunity z vesnice Old Harbor na ostrově Kodiak. Aljašku již neopustil – následující tři desetiletí strávil ve vesnicích a osadách Aljašky jako kněz. V roce 1988 dokončil doktorské studium na Pravoslavné teologické Fakultě v Prešově (!) prací zaměřenou na historii původních aljašských domorodců v „Alaska Russian period“ (1741-1867). Oleksa je pokládán za vůdčí osobnost v problematice vývoje mezikulturního vzdělávání na Aljašce. V této oblasti je i lektorem aljašských pedagogů. Stále se zabývá studiem aljašských etnik a jejich jazyků. Za přínos v oblasti mezikulturních vztahů na Aljašce byl mnohokrát oceněn ze strany místních státních a federálních orgánů, ale i původními obyvateli (*Alaska Federation of Natives*). Je autorem několika knih o původních kulturách Aljašky. Působil jako pedagog ve všech třech kampusech systému *University of Alaska*. V současné době žije v Anchorage, je stále aktivní, přednáší a publikuje. OLEKSA 2014 [cit. 3. 03. 2014]

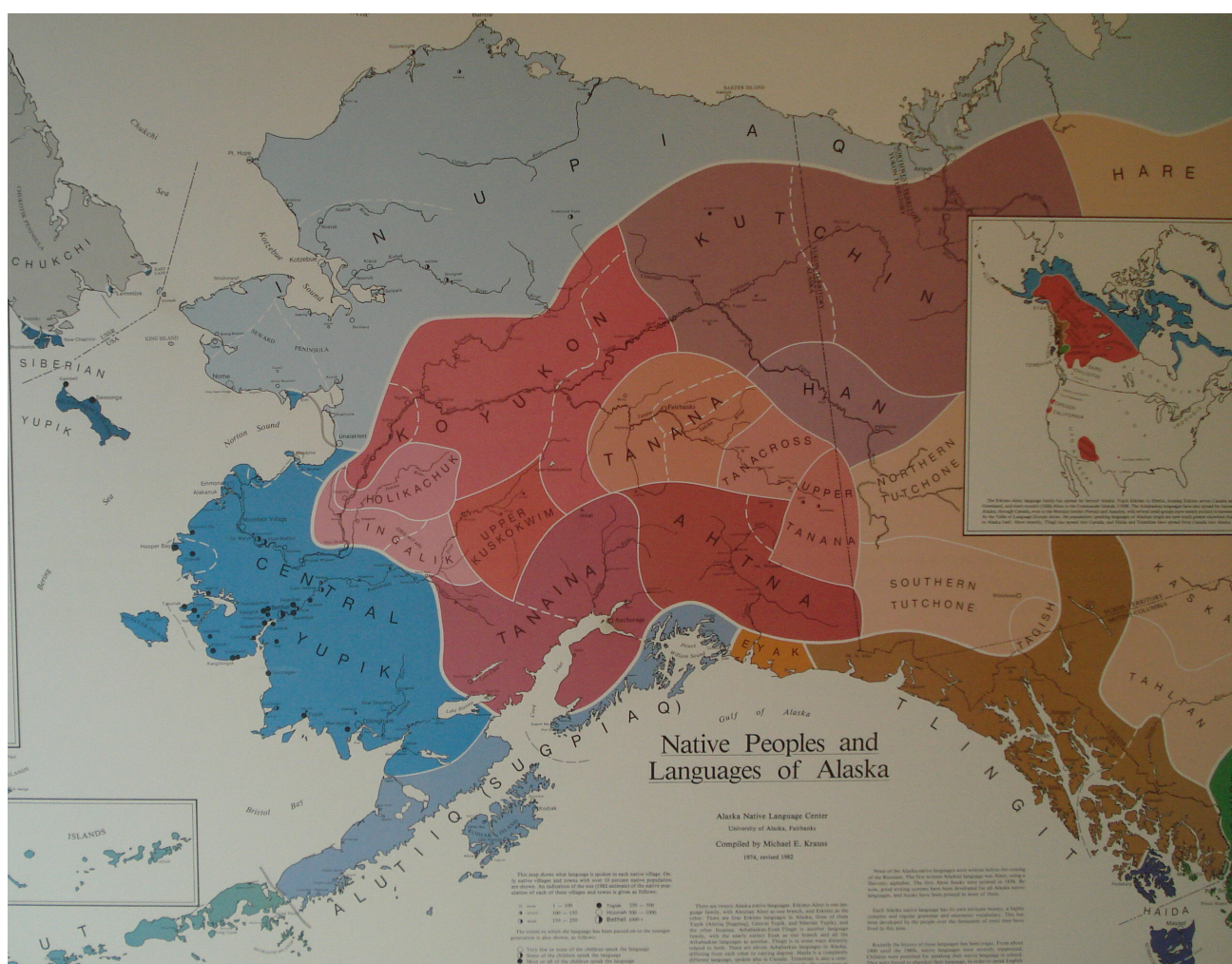
Jedním z jeho hlavních témat je rozporuplný proces asimilace domorodých obyvatel, jehož výsledkem bylo násilné převrácení tradičních hodnot a z toho vyplývající problémy sociální, ekonomické a politické, které na Aljašce přetrvaly až do dnešních dnů.¹⁶⁷ Oleksa na čtyřech skupinách¹⁶⁸ Unangan-Sugpiag (Aleut), Yup'ik-Inuit (Eskimo), Tlingit (Northwestcoast Indian) a Koyukon (Athabaskan) demonstruje možné aplikované i aplikovatelné přístupy k zachování kontinuity s tradicemi. Bude užitečné se u jeho interpretací zastavit, neboť reprezentují v naší práci duchovní rozměr, poznání zevnitř komunit.

Oleksa nejvíce vyzdvihuje **Aleuty**, skupinu s nejdelší historickou zkušeností s asimilací. Jejich kulturní evoluce a

¹⁶⁷ S pohledem M. Oleksy na problematiku multikulturních vztahů jsem se seznámil během svého studijního pobytu na Aljašce při shromažďování audiovizuálních artefaktů. Šlo o čtyřdílnou videosérii souhrně nazvanou *Communicating Across Cultures* (1994), která zahrnuje jednotlivé díly: *Our Word: The Global Literate Culture*, *The Old Wisdom: Traditional Culture*, *The Clash of Worlds*, *The Universe of Communication*. Délka každé části je 56 minut. Projekt byl realizován za pomoci *KTOO Television (PBS)* a nahrán v Juneau. Je doplněn texty a stal součástí se součástí vzdělávacího programu *Intercultural Communications (University of Alaska, Southeast, Juneau 1995)*. Cyklus má podobu televizního pořadu snímaného několika kamerami ve studiu nebo v některém z aljašských „native center“, kde scénu doplňují bodově nasvícené velkoplošné fotografie s tematikou aljašských etnik. V obleku pravoslavného kněze zde jako jediný účinkující vystupuje M. Oleksa s velmi sugestivním energickým projevem a výraznou gestikulací. Snaží se ukázat na širokou rozmanitost původních národů na ohromném území 49. státu USA a seznámit diváky jejich specifickými odlišnostmi. Hlavním tématem série je komunikace přes hranice rasy, náboženství, kultury, pohlaví a věku. První díl *Our Word: The Global Literate Culture* se zabývá základními fakty a realitou dominující moderní společnosti. Oleksa charakterizuje tuto kulturu s převažujícím vlivem v současném světě jako globálně gramotnou a popisuje vývoj tohoto pohledu. Kultura v této části je Oleksou definována jako „způsob, kterým konkrétní skupina vnímá svět“. A také jak gramotnost ovlivňuje způsob percepce světa, když jistá kulturní skupina, která protože umí číst, vnímá svět určitým způsobem. V následující části *The Old Wisdom: Traditional Culture* představuje jiný pohled na život a realitu, odvozený ze starověkého vnímání času a lidské přirozenosti inspirované tradičními negramotnými kulturami světa. A také jak si tyto kultury odpovídaly na otázky: Kdo jsme? Kam patříme ve vesmírném systému věcí? Jak jsme případně spřízněni jeden s druhým a světem kolem nás? V *The Clash of Worlds* se M. Oleksa zabývá tragickým střetem mezi tím, co označil za globálně gramotné a tradiční kultury světa. Na příkladech dokumentuje vlivy masivní enkulturace a vysvětluje, proč domorodým lidem musí být umožněno, aby se zbavili závislosti na dominantní kultuře a sami se stali vlastními odborníky v oblastech, které jsou pro ně důležité. Aby převzali pozice v rámci svých vesnic a regionů a přizpůsobili si z moderního světa to, co je pro ně užitečné podle svých vlastních potřeb a situace, aniž by ztratili svou pozitivní identitu. Celou sérii pak uzavírá díl *The Universe of Communication* věnovaný především potřebě komunikovat. Oleksa objasňuje, proč je tak obtížné komunikovat přesně a efektivně. Díl zahrnuje i některé pokyny na co se zaměřit, stejně jako co dělat s nevyhnutelnými nedorozuměními, která jsou nevyhnutelnou součástí našich životů.

¹⁶⁸ Například antropolog S. J. Langdon dělí aljašské domorodé jazyky do dvou hlavních jazykových větví (podle skupin které jsou si příbuzné). Jsou to Eska-Aleutian a Na-Dene. Jazyky větve Eska-Aleutian jsou rozděleny na Aleut a Eskimo přičemž Eskimo se dále dělí na skupiny Yup'ik a Inupiaq. Rozdílnost těchto dvou jazyků přitom přirovnává k rozdílu mezi angličtinou a ostatními germánskými jazyky. LANGDON 2002, str. 11

adaptace zahrnuje více než dvě a půl století. Jejich **ochota udržet si jejich domorodý jazyk a kulturu a přidat do ní nové, pro ně užitečné prvky z jiných kultur**, stejně jako jejich ochota být přístupný a rozvíjet se, poskytuje důležitý kontrapunkt k často tragickým příběhům lidí v jiných oblastech této polokoule.¹⁶⁹⁾



Obr. 14: Native Peoples and Languages. © Anchorage Museum. 2011

¹⁶⁹ OLEKSA-SORENSEN 1995

a) Přístup 1: Jak se stát Opravdovými lidmi, umět odmítnout a očekávat neočekávatelné (Eskymáci Yup'ik a Inupiat)

Komunitu Eskymáků Yup'ik¹⁷⁰, Oleksa charakterizuje jako svět založený na principu harmonických vztahů s přírodou, zvířaty, duchy a všemi mezi sebou. Usilují o to, aby v jejich životě bylo zabráněno konfliktům, obnoven mír, protože teprve v této jednotě se stávají „The Real People“ (Opravdovými lidmi) nebo též „The Human Beings“ (Lidskými bytostmi)¹⁷¹. Strohá realita prostředí, ve kterém dokázali Yup'ik přežít, si vynutila specifické etické vzorce chování.¹⁷²

Oleksa například vyzdvihuje, že mladí členové komunity jsou například vedeni k tomu, že dospívání je věcí volby. Děti se stanou

¹⁷⁰ Komunita popisovaná Oleksou patří do skupiny Central Yup'ik situované mezi deltami řek Yukon, Kuskokwim a Nushagak se sestává přibližně z 200-300 členů. Oleksa byl u Central Yup'ik v oblasti Yukon –Kuskokwim delta, kde malé skupiny roztroušené mezi tyto dvě velké řeky jsou obecně menší, což odráží chudší zdrojovou základnu v oblasti. Langdon uvádí, že počet stálých obyvatel jen zřídka překročí 100. LANGDON 2002, str. 49

¹⁷¹ Mnoho tradičních kmenů nazývá sami sebe „The Human Beings“ (Lidské bytosti) nebo „The People“ (Lidé). Eskymáci, američtí indiáni a Aleuti z Aljašky nejsou výjimkou. Slovo pro hlavní domorodou skupinu Tlingit v Alaskan Panhandle (Jihovýchodní Aljaška) znamená „Lidé“. Různé kmeny Athabasků ve vnitrozemí nazývají sami sebe „Dineh“, „Dene“, Dena'ína“ nebo různými obměnami téhož, ale všechny lze opět přeložit jako „Lidé“. Yup'ik a Inupiaq jdou však o krok dále, jejich název v překladu znamená „Opravdoví lidé“ (The Real People). Podle nich Opravdoví Lidé jednají tak, jak by Lidské Bytosti měly a jak je to naučil Stvořitel (Havran) a jedna z prvních lekcí každého domorodého dítěte je, jak rozlišit mezi „námi“ a „jimi“. K tomu si Yup'ik (podobně jako jiné kultury) předávají příběh o stvoření. Podle Yup'ik příběhu o „Počátku“ první lidé (muž a žena) vystoupili z lusků pobřežní trávy. OLEKSA 2005, str. 33

¹⁷² V této souvislosti Oleksa popisuje svoji osobní zkušenost z osady Kwetluk, kdy se v průběhu záplav na řece Kuskokwim River zúčastnil s domorodci lovu ondater a pak následné hostiny. Hlavním chodem byla polévka a v každém talíři byla jedna celá vařená ondatra, kterou domorodci pojídali rukama. On se je snažil napodobit. Když dojedl, pokoušel se několikrát vyzvat obsluhující hostitelku, aby talíř odnesla, ta to však neudělala a na jejím zachmuřeném obličejí opakovaně viděl nesouhlas, který si nedovedl vysvětlit. Rozhlédl se po ostatních a všiml si, že ostatní pokračovali v jídle, vysávali kosti a neskončili, dokud nezbyla hladká vyleštěná kostra. Vrátil se proto ke své porci a teprve, když ondatřetí skelet byl bez stopy masa, hostitelka spokojeně talíř odnesla. „Objevil jsem, že hlavní princip Yup'ik etikety je neplytvat ničím. A později jsem se dozvěděl, že tyto malé kůstky, o kterých jsem předpokládal, že nemají již žádné využití, by měly být vráceny do řeky nebo jezera, ze kterého ondatra pocházela. A když lovec dává kůstky do vody, často skrz led říká „Cali taikina !“ (Přiď zpět!). Jestliže o nich mluví s respektem, ondatri opět se vrátí, aby vydaly opět samy sebe Lidským Bytostem. Vhodit kosti zpět do rybníka s masem by mohlo znamenat urážku ondater s podtextem: „Zemřela jsi zbytečně, neboť my jsme vzali jen tvoje maso a vyhodili ho.“ Jestliže některá z dohod je tímto způsobem porušena, celá komunita tím může trpět.“ OLEKSA 2005, str. 38

„Opravdovými lidmi“ až tehdy, když pochopí účel existence, která přesahuje uspokojení vlastních sobeckých tužeb, rozmarů nebo vášní. Dospívající chlapci se učí lovit, ale o výsledek se vždy musí rozdělit. Jejich první úlovek patří komunitě: „Maso je rozdáno, on z toho nic nesní. On neloví pro sebe. [...] Lovem se stává sloužícím své rodině, přátelům a svým příbuzným. Jestliže mladík nepodstoupí tento dobrovolný přerod a nezmění sám sebe v dospělého, zůstává navždy chlapcem zaměřeným jenom sám na sebe.“¹⁷³ Děti při této proměně zároveň nesmí odmítnout moudrost starších lidí, která jim to umožní. Oleksa uvádí tradiční legendu, která byla po staletí předávána v Yup'ik komunitě budoucím lovcům. Vypráví o chlapci, který zkušenosti starších lidí nebere na vědomí a málem zahyne. Jenom moudrost a síla jeho babičky ho ale zachrání.¹⁷⁴ Tento příběh si Yup'ik vyprávějí dodnes, což Oleksa osobně dokládá vlastním pozorováním.¹⁷⁵ Poslání legendy směřuje k nesobectví a odmítnutí čehokoliv, co může Yup'ik učinit horšími jako je alkohol, drogy, nezdravá strava a všechno, co generuje zdravotní a sociální problémům jejich dnešní společnosti. Tento vzorec chování může mít pro přežití zásadní význam.

¹⁷³ Tamtéž, str. 52

¹⁷⁴ Legenda ve stručnosti popisuje příběh chlapce žijícího se svou babičkou v tradičním Yup'ik domě z dřev, kterým svým tvarem a částmi „nuna“ a „quilak“ byl zobrazením světa. Když nadešel čas, babička připravila vnukovi zbraně a poslala ho na první samostatný lov. Neměl štěstí, dlouho se mu kořist vyhýbala, až konečně ulovil myš, ale nepřinesl ji babičce a snědl ji se zdůvodněním, že bude-li sytý, získá větší kořist až pak se s babičkou rozdělí. Postupně pak ulovil ondatru, bobra, tuleně, lvouna, mrože, ale babičce nic nepřinesl a své počínání si zdůvodnil stejně jako v případě myši. Když pak snědl celou velrybu a vypil oceán, stal ze z něj obr – tlusté, ošklivé a nemotorné monstrum. Teprve pak se s pláčem vrátil zpět, ale k babičce do svého domu se už nevešel. Propadl velkému zoufalství. Babička mu poradila, aby vylezl na střechu a pokusil se skočit dovnitř kouřovým otvorem. Když padal, nastavila mu svoji kouzelnou jehlu ze slonoviny, skrz jejíž oko chlapec prošel a stal se opět normálním. Silný morální akcent se zde posouvá do obecné roviny právě s tvarem tradičního příběhu jako metaforického obrazu světa Yup'ik.

¹⁷⁵ Oleksa slyšel tento příběh poprvé v Yup'ik osadě Bethel prostřednictvím místní malé rozhlasové stanice KYUK, kde jej (kromě jiných) vyprávěla jedna známá domorodá vypravěčka Yup'ik příběhů Maggie Lind, která tam každý večer docházela. Každý příběh vyprávěla do rádia napřed v jazyce Yup'ik a pak v angličtině. Oleksa popisuje, jak při vyprávění tohoto příběhu v angličtině vždy změnila konec, který by pro „bílé“ posluchače neznalé domorodých reálií mohl být nepochopitelný na „klasický hollywoodský happy end“. OLEKSA 2005, str. 52

Podobně jako u jiných aljašských domorodých skupin byly v kultuře **Inupiat** hlavní části osnovy tradičního vzdělávacího systému zakotveny v posvátných příbězích, které odhalovaly neměnné struktury a vhodná paradigmaty pro lidské chování. Příběhy ukazují charaktery těch, kteří žili a přežili při dodržování těchto postupů a modelů, nebo trpěli a byli zahubeni, protože se nepřizpůsobili osvědčeným vzorcům a normám. Oleksa shromáždil tradiční hodnoty (Traditional values of Alaska) deseti komunit pokrývajících zástupce všech hlavních domorodých etnik. Jednotlivé hodnoty z nich vyplývající jsou u různých komunit velmi podobné, ale liší se pořadí jejich důležitosti, podle závislosti na životních podmínkách. V oblastech geograficky odlehlých s obzvlášť nepříznivými klimatickými podmínkami a náročností k přežití se na přední místa žebříčku objevují hodnoty související s vzájemnou mírou kooperace, závislosti na komunitě a chování k přírodě jako jedinému zdroji obživy vzhledem k budoucnosti.¹⁷⁶ Mimo Oleksy se o těchto zásadách v souvislosti se svým pobytem severozápadní Aljašce se zmiňuje též i G. Snyder¹⁷⁷, který je našel vyvěšené v několika školách. Snyder je přirovnává k Deseti božím přikázáním nebo Deseti hlavním buddhistickým principům a soudí, že u domorodců patří k novodobému ujasňování vlastního hodnotového systému. Snyder soudí, „že to, co možná domorodcům chybí, je jasný názor, kterými zásadami se řídit ve vztahu k obtížným nebo odlišným sousedům, hlavní jsou totiž poměry v inupiatké rodině, nikoliv to, jak vycházet s lidmi odjinud.“¹⁷⁸ Podobnou zkušenost

¹⁷⁶ Na vysokém severu v oblasti Arktidy to u Inupiatů v oblasti North Slope je pořadí žebříčku hodnot následující: dělit se, soucit, rodina a příbuzní, vyhýbání se konfliktu, lovecké tradice, humor, láska, respekt ke svým starším a příbuzným, respekt k přírodě, spiritualita, spolupráce, znalost jazyka, skromnost. Dále srov. OLEKSA 2005, s.153-159

¹⁷⁷ Snyder popisuje oblast středního toku řeky Kobuk (osady Kobuk, Shungnak a Ambler), jejichž obyvatelé patří k vnitrozemským Inupiatům.

¹⁷⁸ SNYDER 1999, s. 67

jsem učinil na týchž místech jako Snyder i sám osobně, když jsme natáčeli film v povodí řeky Kobuk v roce 1994.¹⁷⁹

Kultura Eskymáků Inupiat¹⁸⁰ neboli Northern Eskimos (Severních Eskymáků) přebývá v jednom z nejdrsnějších a nejchladnějších prostředí na Zemi.¹⁸¹ Žijí v místech, kde před více než 10 000 lety byla spojena Asie s Amerikou pevninským mostem (*Bering Land Bridge*), přes který se podle hypotéz vědců na území dnešní Ameriky dostali první lidé.¹⁸² Z ročního cyklu musí Inupiaté prožít tři měsíce v temnotě. Jejich přírodním prostředím je zpravidla ploché mořské pobřeží a nízká arktická vegetace v podobě tundry bez stromů, takže na mořském pobřeží nikdy neměli žádné rostlé dřevo pro konstrukci domů nebo pro získání tepla. Především z těchto podmínek pochází stereotyp Eskymáka, jak ho v roce 1922 představil ve snímku *Nanook of the North* (*Nanuk, člověk primitivní*)¹⁸³ Robert Flaherty a jak je dodnes vnímán většinou západní civilizace.

¹⁷⁹ Kobuk, na jehož dolním toku leží vyjímečná archeologická lokalita Onion Portage, odkazující k nejranějším dobám osídlení amerického kontinentu, patří společně s řekami Selawik a Noatak především do tradiční oblasti vnitrozemských Inupiatů. Na středním toku jsme v blízkosti eskymáckých osad Kobuk, Shungnak a Ambler měli množství domorodých rybářských kempů. Ačkoliv byla sezóna, většinu z nich jsme našli opuštěnou a některé ve velmi zdevastovaném stavu. Příčinu nám objasnila stará Eskymačka, na jednom z funkčních tábořišť: Loví již velmi málo lidí, neboť vše lze koupit v obchodě. Zdevastované kempy navštěvují především mladí Eskymáci, kteří řeku často křížují na duralových lodích se silnými motory. Důvodem však není rybolov, ale alkohol, který je oficiálně ve vesnicích zakázán.

¹⁸⁰ Název stejně jako u příbuzných Yup'ik značí „Opravdové lidi“ (The Real People). Langdon podle jazyka uvádí dělení do pěti hlavních skupin: Norton Sound/Seward Peninsula people, Bering Straits people a Kotzebue Sound people. Poslední dvě skupiny někdy bývají podle toho, jaká převažuje subsistenční strategie někdy označovány jako Tareumiut (Lidé moře) a Nunamiut (Lidé země). LANGDON 2002, s. 64

¹⁸¹ Od St. Lawrence Island (ostrova sv. Vavřince) směrem k Beringově úžině a dál na sever až k hranici s Kanadou.

¹⁸² Tuto hypotézu vyslovil v Americe český antropolog, humpolecký rodák, Aleš Hrdlička. Tvrdil, že člověk se na americkém kontinentě nevyvinul, ale dostal se tam postupnou migrací přes Beringii. První lidé, kteří přišli touto Severní cestou, se tak podle něj dostali až na území dnešní Střední Ameriky. Celý proces trval několik stovek let. Eskymáci jsou časově poslední z těchto migrantů a předci indiánů mají tedy svůj původ ve východní Asii. Aby to dokázal, podnikl Hrdlička cesty do Asie i na Aljašku, kde prováděl antropologická měření. Na kopi Hrdličkova deníku (*Anthropological Survey in Alaska*) s popisem těchto výzkumů a autentickými fotografiemi, které prováděl během své plavby po Yukonu v roce 1926 jsem narazil v UAA v Anchorage.

¹⁸³ V originále *Nanook of the North*, sám český překlad názvu filmu s přívlastkem „primitivní“ odkazuje k poukázanému obecnému stereotypu: Eskymák – člověk bez vzdělání, nejasné kultury,

Inupiaté věří, že jim bylo poskytnuto vše, co potřebují, aby mohli obývat svou zem, kterou jim daroval na počátku světa Havran. Pro přežití zimy byl pro komunitu zcela zásadní úspěšný lov mořských savců, především velryb. Velryba znamenala jídlo, teplo a olej. Je pro ně symbolem života, dokonce ochráncem.¹⁸⁴ Všechna ostatní zvířata jen pomáhají překlenout období, než se zase objeví velryby.¹⁸⁵ U Eskymáků žijících ve vnitrozemí období závislosti na velrybách představují stáda karibu a jejich pravidelná migrace. Z pozorování aljašských komunit při svých pobytech Oleksa vyvozuje, že „nepředvídaný charakter světa, ve kterém žijí, ovládá příběhy Inupiatů¹⁸⁶ mnohem více, než jakékoliv jiné kultury na Aljašce. Jsou reflexí života, který je nejistý, naplněn nebezpečím, utrpením, ztrátou, bolestí a v každou chvíli možnou smrtí. Očekávat neočekávané se zdá být hlavním rysem způsobu, jakým Inupiaq vidí skutečnost.“¹⁸⁷

b) Přístup 2: Rovnováha a souměrnost (Tlingit a Haida)

Jako protiklad ke světu aljašských Eskymáků Oleksa staví kulturu indiánů Tlingit a Haida jako „odlišnou tak, jak jen může být“.¹⁸⁸ Tyto kmeny obsadily území Alasky Panhandle, což je oblast s velkou biologickou rozmanitostí a příhodnými podmínkami k životu.¹⁸⁹ Indiáni severozápadního pobřeží proto neměli nikdy

chodící v kůžích, obývajících iglů a lovcí lední medvědy. Flahertyho film ale nebyl natáčen na Aljašce nýbrž v Kanadě v oblasti Hudsonova zálivu. Rony In: ČENĚK-PORYBNÁ 2010, str. 254

¹⁸⁴ U Inupiatů v aljašské osadě Point Hope zaznamenal Oleksa příběh o stvoření, ve kterém se velryba stane dokonce i zemí pod jejich domovy – poloostrovem, na kterém osada stojí.

¹⁸⁵ Jejich lov je navázán v jejich animistickém náboženství na mnoho přísně dodržovaných ceremoniálů a byl na umiacích, vícemístných člunech s lehkou dřevěnou kostrou potaženou kůží, nebezpečnou záležitostí, stejně jako lov tuleňů z vratkých kajaků nebo přímo na mořském ledě.

¹⁸⁶ „Mnohé příběhy Inupiatů jsou tragické a násilné, jiné jsou naplněny záhadami a ději které odporují logice s totálně neočekávanými zvraty odrážejícími jejich arktickou realitu.“ OLEKSA 2005, s. 126

¹⁸⁷ OLEKSA 2005, str. 122

¹⁸⁸ OLEKSA 2005, s. 61

¹⁸⁹ Oblast je typická velmi vysokými srážkami neboť nízká oblačnost od moře naráží na hradbu Coast Mountains. Výsledkem jsou husté lesy až k mořskému pobřeží s množstvím lesních plodů. Stejně

nouzi o potravu a vyvíjeli se v jednom z nejbohatších světových ekosystémů. Žijí usedlým způsobem života, ve velkých dřevěných domech na strategicky výhodných místech pro získání potravy, aniž by ovládli zemědělství.¹⁹⁰ Existoval mezi nimi rozvinutý obchod. Zatímco u ostatních domorodců na území Aljašky přetrval prvobytně-pospolný řád, u Tlingitů a Haidů se vyvinula třídní otrokářská společnost.¹⁹¹ Relativně snadné uspokojování základních životních potřeb jim umožňovalo věnovat se více užitému umění. Všechny tyto skutečnosti ovlivnily jejich specifickou kulturu¹⁹² se složitou sociální strukturou, nejsložitější ze všech aljašských domorodých skupin. Matrilineární rodová linie určovala skupinovou příslušnost, dědičnost náčelnictví a bohatství.¹⁹³ Společnost Tlingitů byla vždy organizována do dvou hlavních sociálních skupin matrilineárních moieties složenou z doplňujících se klanů Havrana (*Raven*) a Orla (*Eagle*) nebo Vlka (*Wolf*). Člen jednoho klanu vždy musel získat partnera pro manželství z „opačné“ strany, jiného klanu.¹⁹⁴ Navíc u aristokracie,¹⁹⁵ která se vytvořila, byl sňatek s osobou s nižší sociální úrovní nežádoucí. Oleksa charakterizuje sociální systém Tlingitů a Haidů „jako strukturu založenou především na rovnováze a vzájemnosti“ a uvádí, že ani v dnešní době se ceremoniální události nepořádají bez účasti druhé poloviny, neboť by tzv. neměly smysl. Pravidlem je, že vše, co je z jedné

bohaté je i pobřeží moře a řeky s množstvím ryb (lososi, halibuti, tresky) a mořských savců (tuleni, vydry).

¹⁹⁰ Ve specifickém prostředí *Inside Passage* indiáni Tlingit a Haida přežívali především jako námořníci, rybáři, lovci, sběrači a obchodníci. Podrobněji: TRIBES OF ALASKA 2014 [cit. 20. 3. 2014]

¹⁹¹ Otroky získávali při bojích s nepřáteli a používali je jako levný zdroj pracovní síly. STROUHAL 1981, s. 52

¹⁹² Například W. M. Olson dokládá i existenci kalendáře založeného na lunárním cyklu s tlingitskými názvy měsíců. OLSON 2004, str. 40

¹⁹³ LANGDON 2002, str. 105

¹⁹⁴ Podrobný popis včetně schématu uvádí Olson. OLSON 2004, str. 41

¹⁹⁵ Třídy ve společnosti Tlingitů a Haidů byly dříve zřetelně identifikovány – šlechta nebo aristokracie („*aanyadi*“ mezi Tlingity), prostí občané a otroci. Příslušníci aristokracie byli vůdci klanů a do mů a zároveň správci majetku pro ostatní členy. LANGDON 2002, str. 105

strany (materiálně i duchovně) poskytnuto, musí být z druhé strany opět vyrovnáno.¹⁹⁶



Obr. 15: Interiér kmenového domu Tlingitů, Wrangell, Shake Island. © Ladislav Moulis. 2004.

Základním znakem tlingitské kultury je také to, že vše, co je nějakým způsobem důležité nebo významné (ať hmotné nebo nehmotné povahy), podléhá formě vlastnictví.¹⁹⁷ To je vyjádřeno pojmem „at.óow“,¹⁹⁸ který lze podle Oleksy přeložit jako „vše je vlastněno“. Mimo hmotných předmětů zahrnuje například jména. Dítě má právo na to, aby se stalo dědicem jmen, která přechází

¹⁹⁶ Jestliže někdo z klanu nebo rodu udělal něco pro člena jiného klanu, muselo to být oplaceno. V pozitivním slova smyslu to znamenalo pomoc, např. při stavbě domu, v negativním pak odplatu stejným způsobem, jestliže byl někdo členem druhého klanu zraněn, uražen nebo zabit. OLSON 2004, str. 42

¹⁹⁷ V souvislosti se svou praxí kněze to Oleksa dokládá lingvistickým příkladem: „Je to vynuceno i způsobem, jakým jazyk Tlingitů nakládá s gramatikou. Například, když zkoušíme přeložit vzývání křesťanského boha do jazyka Tlingitů, je gramaticky nemožné říci „Otec, Syn a Duch Svatý“. V jejich jazyce to musí být podáno jako „náš Otec, jeho Syn a jejich Duch Svatý“ – vše vyjádřeno přivlastňovacím modifikátorem.“ OLEKSA 2005, str. 63

¹⁹⁸ Antropologové Nora a Richard a Dauenhauerovi překládají pojem „at.óow“ doslova jako „vlastněnou nebo koupenou věc“, která se může vztahovat na skutečné objekty jako je pozemek, nebo umělecké výtvořiny stejně jako na duševní, nebo právo používat určité jméno. (Podrobněji: DAUENHAUER 1994). V tlingitské kultuře jsou „at.óow“ vlastněny klanem a zodpovědnost se spojuje s opatrovatelem – obvykle hlavní osobou klanu. Pokud zemře, postupuje na jeho místo další a následně se celý proces znovu opakuje, takže „at.óow“ nezůstane nikdy bez opatrovníka. Pro hrubou představu Oleksa přirovnává tento systém klanového opatrovníka, kterému svěřené věci nepatří, např. ke korunovačním klenotům v Evropě.

z minulých generací a spojují tak jedince s klanem¹⁹⁹ a jeho historií.²⁰⁰

Jako důkaz pevné provázanosti klanů Oleksa zmiňuje duchovní smuteční slavnost *koo.éex'*, jako výraz úcty k respektovaným předkům, která se koná rok po úmrtí zesnulého a všech, kteří jsou nositeli stejného jména. Prestiž jednoho klanu je měřena podle toho, jak se zhostí uspořádání slavnosti a kolik může při té příležitosti rozdat. „Dodnes *koo.éex'* zůstává ústředním a živým prvkem života Tlingitů. Množství podávaného jídla, délka proslovených řečí, předvedených tanců a rozdělených darů se v posledním století ještě zvýšilo. V poslední době jsem navštívil *koo.éex'* ve vesnici, která měla asi osm set lidí. Bylo zde rozdáno sto tisíc dolarů v darech, hotovosti, příkrývkách, šatstvu, domácích potřebách váženým hostům protějšší moiety. Každý *koo.éex'* prožívá jako jedinečnou životní událost.“²⁰¹

V souvislosti s jazykem Tlingitů a jejich obřady Oleksa zmiňuje metaforické řečnické umění, kdy se „některé z těchto řečí svou úrovní se blíží a nebo převyšují složitost nejlepší shakespearovské rétoriky.“²⁰² Poukazuje na složitost pochopení velmi strukturované prezentace domorodých řečníků, kdy na rozdíl od evropské lineární logiky řeči je vnitřní logika tlingitského řečníka kruhová.²⁰³ (Svědectvím klasické tlingitské kultury a

¹⁹⁹ Klan byl pro společenství Tlingitů a Haidů základní jednotkou vysoké důležitosti, od které se odvíjelo vlastnické právo na majetek, který zahrnoval domy, loviště ryb, kanoe, erby, ceremoniální předměty, ale i tance, písně a příběhy. LANGDON 2002, str. 106

²⁰⁰ Pokud takové jméno při narození není „volné“, dostane jiné jméno a v průběhu života pak může přijmout další (např. jako památku na osobu, která zemřela) a přitom jméno může spojeno i s funkcí, kterou dotyčný zastával. OLEKSA 2005, str. 64

²⁰¹ Tamtéž, str. 67

²⁰² Tamtéž, str. 68

²⁰³ Jako příklad uvádí situaci, kdy byl pozván na večeři k jednomu z tlingitských aristokratů, který byl zároveň velmi respektovaným řečníkem. Po obřadu spojeném s večeří začal hostitel náhle vyprávět tradiční tlingitskou legendu. Když skončil, Oleksa pamětliv tlingitské zásady reciprocity se ihned snažil navázat vyprávěním příběhu s podobnou imaginací. Byl však svým hostitelem rázně přerušen, a musel vyslechnout ještě další dvě legendy. „Pozval mě do svého domu, aby mi předal nasměrovaný sofistikovaný vzkaz spletený ze tří tlingitských legend, nejlépe bych to asi mohl popsat, jako oblouky vykroužené ve vzduchu, které pak připojoval jeden po druhém k sobě, až nakonec vybudovaly

rétoriky je publikace *Haa Tuwunagu Yis: For Healing Our Spirit*,²⁰⁴ která obsahuje texty třiceti dvou tlingitských projevů, přičemž dva texty z roku 1899 jsou zároveň nejstaršími audiozáznamy tlingitské řeči vůbec, zaznamenané pomocí fonografu na voskových válcích členy tehdejší *Harriman Alaska Expedition*²⁰⁵.)

Pojem „at.óow“ a oslava *koo.éex'* jsou základními principy tlingitské praxe. Jsou manifestací jejich světového názoru. Co nastane na jedné straně, musí být zrcadleno na straně druhé. To je sociální princip ústřední ve společnosti Tlingitů, kterým se řídí nejen vztahy mezi individuálními klany a rodinami, ale také charakterizuje pohled Tlingitů a jejich vztah ke světu mimo člověka. Historicky příznačný je fakt, že to byli právě Tlingité, kteří museli nejvíce odolávat pratikám ruských a později amerických kolonizátorů, tedy násilného narušení rovnováhy.²⁰⁶ Například za uvedené násilí spáchané roku 1882 v Anagoonu potomci obětí dodnes vyžadují omluvu na americkém vojenském námořnictvu. V říjnu 1982, po sto letech od tragické události, uspořádali obřad, který jim měl pomoci se s touto událostí vyrovnat. Zachoval se videozáznam,²⁰⁷ který Oleksa popisuje jako „cenný náhled do

kompletní kruh. Splétal tyto tři příběhy uceleně kolem ústředního bodu, který zamýšlel vytvořit. A pak jsem byl propuštěn, dobře si vědom zprávy, která mi byla předána. Záměr, který starý Tlingit měl, byl splněn a pointa jasně vytvořena, třebaže on to výslovně neuvedl. Byl to pro mě ohromující zážitek. Jak to dělá? Neuměl jsem to! Tím vším mi vlastně říkal: „Když js me my Tlingiti pro tebe tolik fascinující, tak proč jsi tak zaujat těmi Eskymáky?“ A le samo zřejmé ve skutečnosti nic z toho při mé návštěvě nefekl!“ Tamtéž, str. 75

²⁰⁴ Mimo dvou nejstarších byly tyto projevy nahrány v letech 1968 – 1988. Autory jsou Norin. M. Dauenhauer – rodilá Tlingitka, básnířka, antropoložka a její manžel Richard Dauenhauer, překladatel evropské poezie, který je považován za dvorního básníka Aljašky, s Ph.D ve srovnávací literatuře. DAUENHAUER 1994, str. 120

²⁰⁵ Expedice za účasti významných vědců i umělců mapující pobřeží Aljašky až k Sibiři.

²⁰⁶ Pokoušeli se bránit své domovy, ale nebylo to v jejich silách, i když nikdy předtím nebyli podrobeni žádné cizí mocnosti. Při aplikaci vyspělejší bojové techniky, proti které se nemohli dlouho bránit, byly jejich vesnice a klanové domy na pobřeží v mnoha případech zničeny (některé i opakovaně) nejprve Rusy a pak Američany. Nejznámější jsou osudy vesnic Tlingitů Kake a Angoon. Situace kulminovala na konci 19. století v době zlaté horečky, kdy už náporu obrovského množství přistěhovalců nebylo možno odolat a hrdé národy bojovných Tlingitů a Haidů se doslova během několika měsíců staly menšinou v zemi svých předků. Na svou kulturu a historii nikdy nezapomněli.

²⁰⁷ Další videozáznamy důležité pro vzhled do života Tlingitů, jejich kultury a historie zmiňuje aljašský antropolog W. M. Olson. Jedná se o videopřehledy: *Keet Shagoon: The origin of the killer whale*, (28min.), *The Box of Daylight: A Tlingit Myth, of Creation* (2x81 min.), *The Bear Stands Up*, (29

tingitského myšlení a způsobu, jakým Tlingiti truchlí.“ U.S. Navy bylo pozváno, aby jim nabídlo při tryzně omluvu, to ale odmítlo.

c) Přístup 3: Přizpůsobivost novým podmínkám (Athabaskové)

Jako třetí příklad vybírá Oleksa kulturu indiánů Athabasků, za jejichž typický rys označuje „flexibilitu a přizpůsobivost novým myšlenkám a technologiím a ochotu začlenit je do svých starých postupů nebo způsobů, takže při krátkém pobytu nezasvěceného pozorovatele mezi nimi se může zdát, že z jejich původního pohledu na svět toho mnoho nezůstalo, opak je však pravdou“.²⁰⁸

Athabaskové v minulosti obývali zejména rozsáhlé vnitrozemí Aljašky, území s množstvím jezer, řek a nejvyšší horou Severní Ameriky Mt. McKinley, které dali původní domorodý název Denali. Díky své geografické poloze se stýkali prakticky se všemi ostatními okolními Alaska Natives a dokázali tak od svých různorodých sousedů převzít nástroje, společenské principy nebo náboženské praktiky, pokud je vyhodnotili jako přínosné.

Většina Athabasků však žila kočovným způsobem života. Mnoho jejich tradičních cest v jižní části centrální Aljašky dnes kopírují současné silnice. K strategii přežití těchto aljašských indiánských skupin patřilo obvykle střídání tzv. zimní osady s důkladným obydlím na přečkání období největšího chladu a sezónních kempů, kam se během lovecké sezóny přemísťovali lovci nebo případně i celé rodiny.²⁰⁹ Zdrojem obživy Athabasků z oblasti řek a pobřeží byly ryby (především lososi) a lov karibu, event. losů.

min.), *Seeing Daylight: Alaska's Tlingit and their Culture*, (30 min.). Podrobněji: OLSON 2004, str. 109

²⁰⁸ OLEKSA 2005, str. 85-85

²⁰⁹ Tato strategie na Aljašce a v Kanadě stále trvá u domorodců, kteří se lovem živí. Zejména na řekách v době tahu lososů jsem se během svých pobytů na Aljašce setkal s mnoha takovými

Z hlediska klimatu je vnitrozemí Aljašky typické svými velkými výkyvy teplot²¹⁰ a přežití každé zimy s padesátistupňovými mrazy představovalo pro domorodce náročnou zkoušku. Tomu odpovídaly i jednotlivé druhy obydlí, které se lišily podle oblastí.²¹¹ Vynálezem Athabasků dodnes na Aljašce používaným je například cache – zásobárna potravy chráněná před zvěří.²¹² Athabaskové byli rovněž mistry v lovu zvěře do pastí různých druhů a pro pohyb v zimě používali sněžnice a psí spřežení (dog mushing²¹³) – předměty, s kterými si Aljašku dodnes podvědomě spojuje většina laické veřejnosti.

sezónními kempy. Náplní práce zde není jen samotný lov, ale i další zpracování úlovku (sušení, uzení) buď k prodeji nebo pro vlastní spotřebu.

²¹⁰ Během svých cest ve vnitrozemí Aljašky jsem se v období června a července často setkal s teplotami mezi +20 až 30C, velkým suchem a požáry tajgy, které jsou v letním období právě pro vnitrozemí Aljašky charakteristické. Požáry jsou někdy tak rozsáhlé, že znemožňují cestování v zasažených oblastech. Při plavbě po řece Sheenjek v roce 2004 velký požár po několik dní zakrýval slunce tak, že bylo několik dní silně zataženo. Toho léta shořela plocha lesů srovnatelná s pětinou území naší republiky. Podle přírodovědců jsou ale požáry nezbytné pro obnovu severské tajgy.

²¹¹ Athabaskové Deghitana na spodním toku řek Yukon a Kuskokwim žili v příbytcích z kmenů, zapuštěných do terénu s tunelovým vchodem (v liv sousedních Eskymáků Yupiit). V oblasti řek Koyukon a Tanana byly indiánské příbytky zasazeny přímo do strmých hlinitých břehů těchto řek. Obydlí u Athabasků Dena'ína u ústí řek Susitna a Kuskokwim (oblast dnešní zátoky Cook Inlet) měly hlavní konstrukci rovněž z kmenů, ale do země byla zapuštěna jen část a obytný prostor představovala velká hlavní místnost s ohništěm, kam ústilo několik menších obytných místností. Athabaskové Atna' (oblast Cooper River) podobně jako Tlingiti stavěli velké domy z dřevěných prken, které v prostorách oddělených kůžemi nebo kůrou společně obývalo několik rodin. Kůra položená přes dřevěnou kostru sloužila Indiánům i jako krytina i na menší příbytky. Používání stromové kůry (nejčastěji březové) bylo pro Athabasky mezi aljašskými domorodci charakteristické. Hodila se na mnoho předmětů denní potřeby od nádob až po kanoe. Athabaskové Gwich'in žijící na horních tocích řek (Yukon, Porcupine, Tanana Kuskokwim) používali především přenosná obydlí tvaru kupole s konstrukcí pokrytou kůžemi losů nebo karibu. V krutých zimách vnitrozemské Aljašky bylo nutno izolaci těchto stanů ještě posílit položením čerstvých větví jehličnanů a vrstvou sněhu.

²¹² Cache má podobu malého dřevěného domku stojícího na čtyřech kůlech několik metrů vysokých. Přístup do zásobárny je pomocí žebříku. Vzhledem k nutnosti chránit při bydlení v divočině potraviny zejména před medvědy, ale i dalšími menšími dravci a ptáky se cache používá dodnes.

²¹³ Aljašský antropolog S. Langdon, který se historií dog mushingu zabýval, uvádí, že psi v Novém Světě byli domestikováni asi před 10 000 lety. Důkazy o jejich používání v Arktidě jsou z doby před 4000 lety, ale jejich prvotní role byla spíše své uživatele varovat a bránit. První archeologické nálezy dokládající využití pro transport aljašskými Eskymáky (zbytky postrojů, saně, biče) pochází až z doby 1500 let n. l. Athabaskové (zejména vnitrozemští) psy používali nejprve k nošení věcí, upevňovali na ně postroj s brašnami po stranách. Později začali používat také saně. Největšího rozmachu *dog mushing* dosáhl koncem 19. století, kdy na území Aljašky fungovala síť obchodních stanic, mezi kterými neustále probíhal transport zboží přes vnitrozemí Aljašky, bez psů nemyslitelný. Tato éra skončila po roce 1930, kdy je vytlačila začínající letecká doprava. Athabaskové, pro které se psi stali důležitou součástí života lovců a i prostředkem obživy, vyšlechtili rychle a vytrvalé psy nazývané *Alaskan Huskies*. Tento druh psů se dodnes na Aljašce užívá – více při sportu než při transportu. LANGDON 2002, str. 86

V kultuře Athabasků je základem také matrilineární systém, ve kterém děti náleží více ke klanu matky než otce.²¹⁴ Starší lidé klanu dělali zásadní rozhodnutí týkající se vůdcovství, obchodních zvyků a sňatků. Jádrem tradiční kultury obvykle byla žena, její bratr a obě jejich rodiny. Za těchto podmínek se bratr a manžel jeho sestry často stávali celoživotními loveckými partnery. Hlavním znakem života Athabasků byl (a pro některé dosud je) systém, ve kterém matčin bratr přebírá sociální zodpovědnost za výcvik a socializaci sestřiných dětí tak, aby vyrůstaly se znalostmi historie jejich klanu a zvyků.²¹⁵ Langdon charakterizuje sociální organizaci Athabasků „jako směs svých vlastních zásad s praktikami adaptovanými ze sousedních skupin.“²¹⁶ Důležitou slavnostní událostí v životě Athabasků byl potlatch,²¹⁷ který měl více variant, z nich nejvýznamější se nazývala *mortuary feast*²¹⁸ a lze ji přirovnat ke smuteční slavnosti *koo.éex'* Tlingitů. Athabaskové skupiny Koyukon však měli *Stick Dance*, zcela specifický obřad, který lze přirovnat k rituálnímu tanečnímu maratonu.²¹⁹

Athabaskové museli být velmi flexibilní, aby přežili tolik let v drsném a nepřátelském prostředí. M. Oleksa, který zkoumá, co

²¹⁴ Vyjimku tvoří Deghitan (Lower Yukon a Kuskokwim rivers) a Holikachuk (Lower Middle Yukon a Innoko rivers).

²¹⁵ V této souvislosti antropoložka P. Partnow uvádí jako tři hlavní sociální principy Athabasků související s přežitím: 1. Pragmatismus, 2. Příbuzenství 3. Možnost individuální volby. PARTNOW 2013

²¹⁶ LANGDON 2002, str. 88

²¹⁷ Tímto termínem lze označit různé formální příležitosti, kdy jedna skupina obdarovává druhou. (host – hostitel), aby tak zdůraznila významnou sociální událost. Mimo úmrtí to mohlo být i narození, první úspěšný lov chlapce, usmíření apod. Tamtéž, str. 91

²¹⁸ Obřad na počest zemřelého (příslušníka klanu) konaný rok nebo déle po jeho úmrtí. V tomto období jeho příbuzní shromažďují nebo vyrábí dary. Poté pozvou členy ostatních skupin, kteří jsou obdarováni během obřadu prokládaného tancem, zpěvem jídlem. Očekávalo se, že hosté později uspořádají potlach, na který pozvou své hostitele. Prostřednictvím darů se projevovala rivalita vůdců. Hostitelé darují vše, co mají nejlepššího, což mohlo vést až k sebeustrukci a po potlachu klan zanechat v nouzi. SOUKUP 2009, str. 119 -120.

²¹⁹ Jednalo se o tanec kolem sloupů vztyčeného ve vesnici na počest zemřelého a zároveň jako představení pro ty, kdo zemřeli od data předchozího tance. Tanec trval dva dny a byl doprovázen velkými emocionálními výlevy a vyčerpáním účastníků. Podle Langdona se tato tradice mezi Athabasky Koyukon zachovala a tanec se koná i v dnešní době. Někteří vědci datují vznik tohoto tance s dobou masového umírání Athabasků na choroby zavlečené do jejich teritorií Evropany. (1800-1870) LANGDON 2002, str. 91

v podmínkách životního minima znamenají pro sociologii, antropologii a duchovní život aljašských původních kultur legendy, upozorňuje, jak velký důraz v nich kladen u Athabasků na spiritualitu přírody: „Stromy, hory, řeky, ledové kry – to vše obsahuje duchovní síly, které je lehké urazit. [...] Zatímco moderní globalizovaná společnost je hnána orientací na budoucnost, plánováním a hledáním nejnovějších cest pomocí výzkumu, chtívá posledních dat, poslední módy atd., tradiční kultury vzhlížejí k Počátku. V tom vzdáleném a posvátném čase byly pevně stanoveny vazby a vzorce, aby se jimi mohl řídit svět. Cíl vzdělání Athabasků je poskytovat členům dalších generací vědomí těchto věčných modelů, aby mohli žít v harmonii s již zavedenými parametry a ve shodě s tradičními ideály. [...] Athabaskové-Lidské bytosti vědí, že slova a činy mají sílu, která musí být užita přiměřeně a usměrňována podle stanovených linií. Porušení těchto hranic se může ukázat jako osudné pro jednotlivce, komunitu nebo dokonce pro veškeré lidstvo.“²²⁰ (Podrobněji viz kapitola 5. 3. c)

Praktické využití takových příběhů pro život²²¹ lze najít například v legendě *The Salmon Girl* (Lososí dívka),²²² kde je pod

²²⁰ Podle Oleksy jsou Athabaskové mnohem více než ostatní aljašské kultury zaměřeni na udržení významného vztahu s předky skrz opakování akcí a věří, že dítě které se drží těchto letitých standardů a principů bude formováno v opravdovou „Lidskou bytost“. Pro představu Oleksa například uvádí pojem „šťěstí“ tak, jak ho vnímají Athabaskové ze skupiny Koyukon. Přirovnává ho ke křesťanskému pojmu ušlechtilosti nebo k buddhistickému pojetí Karmy. Je to druh jakési posvěcené neviditelné síly, který může vzrůstat anebo být ztracen v závislosti na chování každého jednotlivce. Vedle tohoto pojetí se naše interpretace tohoto pojmu může jevit povrchně, neboť můžeme štěstí získat nebo pozbyt náhodně – např. při výhře v loterii nebo prohře při hazardní hře. Mezi Athabasky však může ke zvýšení štěstí dojít pouze tehdy, když dotyčná osoba ví, jak se vhodně chovat a v souladu s *hutlaanee*, správnými zásadami odvozenými z příběhů *Dávného času*. (*Distant Time*). OLEKSA 2005, str. 84

²²¹ Podle Athabasků Koyukon *Stories of the Distant Time* popisují transformaci prvotního světa do jeho dnešní podoby. Na konci tohoto období je líčen příběh vzdáleně připomínající Noemovu archu: Po ohromné katastrofě došlo k zatopení celé Země, ale pod dohledem Havrana se vždy dva jedinci od každého druhu nalodili na vor a zachránili se. Když však voda opadla, oni se již nemohli chovat jako lidé a proto byli tito předchůdci lidí („Distant Time humans“) zabiti, ale následně je Havran je obnovil, tentokrát již v jejich dnešní podobě. Proto Koyukon věří, že Bůh je obsažen v celé přírodě a to je důvod, proč ji musí respektovat.

²²² *The Salmon Girl*, někdy také uváděna jako *The Girl Who Swam with the Fish* je tradiční pověst Athabasků z oblasti Nikolai. Vypráví o athabaské dívce, která při sledování tahu ryb spadne do vody a promění se v lososa. S lososy pak absolvuje jeden cyklus jejich života, dozví se, co si ryby myslí o

fabulí skryto nejenom poučení o tom, jak vypadá životní cyklus lososů, ale jsou formulovány zásady pro způsob zacházení s nimi: jak je důležité udržovat ostré nástroje, mít vždy vše čisté a také postup, jak si počínat při uzení a sušení ryby, mít úctu k úlovku a nikdy zbytečně neplýtvat. V legendě má svůj smysl i zdánlivě fantaskní prvek transformace dívky (po pádu do vody se promění v lososa), neboť souvisí s důležitou možností učit se od zvířat a vidět věci z jejich perspektivy. Posoudit záležitost z více hledisek je pro Athabasky důležité.

e) **Problémy asimilace**

M. Oleksa, který se snaží dobrat příčin současných problémů aljašských domorodců a podrobně se zabýval procesem jejich asimilace, upozorňuje, že Aljaška sice unikla „zlům prvních dvou kapitol v národním příběhu rasových vztahů“, neboť zde nebylo žádné vyhlazování Native Peoples ani jejich přesuny do rezervací. Představa vlády, že by měli být pokud možno co nejrychleji asimilováni jako dělníci zaměstnaní u bílých osadníků, se odrazila na způsobu, jakým bylo prováděno jejich **vzdělávání aplikováním modelu tzv. „kvakerského experimentu“**.²²³ Jednotlivé církve si na Aljašce rozdělily vlivu. Toto uspořádání Oleksa hodnotí jako „nestydatě protiústavní, ale nikdo proti němu nevznesl námitku po celou polovinu století.“²²⁴ Stát zaručoval bezplatné vzdělání, ale pro

lidech a jejich chování, vrátí se zpět a proměněna opět do lidské podoby předá svým soukmenovcům názory ryb a své zkušenosti. OLEKSA 2005, str. 86

²²³ Kvakeři nabídli vládě U. S. Granta, která neměla dostatečné prostředky na podporu indiánských škol v rezervacích možnost vzdělání prostřednictvím kvalitních učitelů s garancí, že nepřekročí náklady schválené Kongresem. Následoval experiment v Minnesotě, který byl vyhodnocen jako úspěšný a během sedmi let byly kmeny indiánů ve „spodních 48 státech“ USA rozděleny mezi americké protestantské skupiny.

²²⁴ Rozdělení bylo následující: Southeast Alaska, North Slope, St. Lawrence Island – presbyteriáni, vnitrozemí Aljašky – episkopální církev, Kodiak Island – baptisté, Aleutian Islands – metodisté, Seward Peninsula – quakeři a luteráni, Bristol Bay – Moravští bratři. Každý zodpovídal za proces

mladé domorodce to byl stresující proces. Cílem vyučujících misionářů (a v zájmu státu) bylo, aby asimilace probíhala co nejrychleji a proto byl mateřský jazyk domorodců ve škole zakázán.²²⁵ Americká Aljaška úmyslně nenabízela svým původním obyvatelům žádný vyšší typ škol (např. obdobu high school) více než sedmdesát let. Nadaní studenti byli deportováni do škol vyššího stupně mimo území Aljašky a předpokládalo se, že úspěšní absolventi se novými návyky a názory začlení do nové společnosti a ke svým komunitám se nevrátí. Oleksa uvádí tři důvody, proč tento předpoklad ve většině případů selhal, i když u dětí bílých imigrantů byl úspěšný: 1. Rodilí domorodí Američané byli rasově velmi odlišní a projevy rasismu namířené proti nim jejich přizpůsobení znemožnil. 2. Na rozdíl od bílých imigrantů nepouštěli svoji mateřskou zemi ochotně, ale byli násilně přesunuti na druhou stranu kontinentu a za účelem převzetí nové identity. Touha vrátit se zpátky, aby mohli pokračovat ve svých životech, v nich však nikdy nepolevila. 3. Vzhledem k přirozenému blízkému vztahu indiánských a eskymáckých národů k jejich zemi pro ně nebyla asimilace přitažlivá. Znamenalo by to opuštění rodného jazyka, kultury a podílení se na vlastním zániku.

Když Oleksa shrnuje své osobní poznatky získané z let života v domorodých komunitách na celém území Aljašky, upozorňuje především na fakt, že asimilace tak, jak se s ní setkal, představuje pro každého z Native Nations **obtížně řešitelné dilema**. Výhodiskem jeho řešení se v dnešní době často stává alkohol a drogy, takže po více jak stu letech současná domorodá populace trpí

asimilace ve svém regionu. O náklady na tento proces se dělila vláda s jednotlivými církvemi. OLEKSA 2005, str. 138

²²⁵ „Když mladší žák otevřel ústa v jazyce Inupiaq, tak bylo dítě hned násilně disciplinováno plácnutím přes tvář nebo jódem na jazyk. A tak se studenti rychle naučili nemluvit a škola se stala velmi tichým místem po dobu prvních dvaceti let své existence,“ říká Oleksa.

nejen násilnostmi, kterých se na nich dopouští ostatní, ale i těmi, které si způsobují sami. Výraznou příčinou tohoto stavu je podle Oleksy společná ztráta sebevědomí a pochyby o vlastních schopnostech, která vychází z konfrontace s dominantní kulturou: „My vždycky budeme druzí, nikdy ne první,“ řekla mi jednou mladá dívka. „My můžeme být pomocníky, ne učiteli, pomocníky zdravotníků, ale ne doktory nebo ošetřovatelkami, pomocníky právníků, ale ne právníky. My se nemůžeme měřit.“ [...] Tato dvě slova „my nemůžeme“ obsahují naprostý klam. To je ironické přiznání neúspěchu od domorodých lidí, kteří díky své tvořivosti přežili v jednom z nejhroživějších a nebezpečnějších prostředí naší planety. [...] My nemůžeme je lež, která doslova zabíjí současné domorodé lidi.“²²⁶

²²⁶ Oleksa uvádí příklad své cesty po středních školách severozápadní Aljašky, kdy v téměř každém posledním ročníku byly případy úmrtí, zejména sebevražedných pokusů, ale i v nehodách a neštěstích kde příčinou byl alkohol a drogy. OLEKSA 2005, str. 143

Část B):

INTERPRETACE KULTURY A DIVOČINY V AUDIOVIZUÁLNÍCH REPREZENTACÍCH



Obr. 16: Z filmu *Share the Dream II*. Red Bradley.

„Pro milovníky čisté divočiny je Aljaška jednou z nejkrásnějších zemí na světě. Z cest které znám a které je možné podniknout do americké divočiny, žádná neobsahuje tak úžasný náboj ušlechtilosti, nových scénérií a okouzlujících pohledů. Nikdy předtím jsem nebyl obklopen krajinou, která je tak beznadějně nepopsatelná...“

John Muir (*Travels in Alaska*, 1915)

4. Audiovizuální hodnota Aljašky

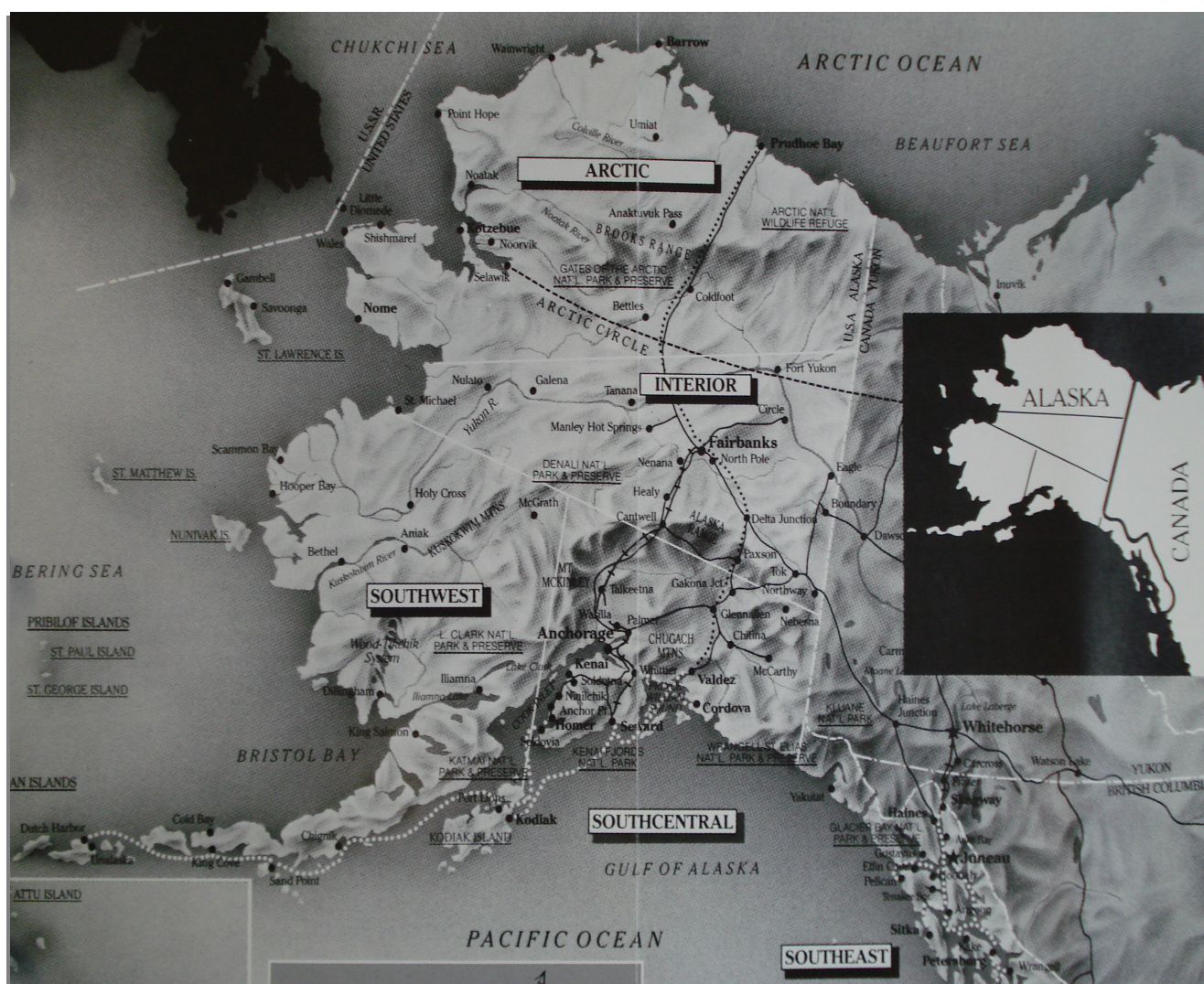
Pro fotografy a filmaře je Aljaška velmi scénická, nabízí vše, co si obdivovatelé přírodních scenérií mohou přát – od velkých panoramat až k intimním přírodním detailům, zákoutím a působivým kontrastům. Je proto přirozené, že interpreti pracující s audiovizuálními médii se již téměř 120 let snaží zprostředkovat divákům jedinečný zážitek a pomocí fotoaparátu nebo kamery usilují o zachycení nejen pouhé reality, ale i emocí, které v nich setkání s aljašskou přírodou a kulturou vyvolalo. A jestliže se Aljaška podle výše uvedeného citátu přírodovědce Johna Muira vzpírá popisu pomocí slov, pak vizuální média představují pro tvůrce výzvu, jak zobrazit alespoň zlomek osobní zkušenosti a interpretovat svůj úhel pohledu na krajinu: „Někdo vnímá krásu, jiný mýtus či poezii, další náboj a proudění energií.“²²⁷ Autoři, kteří chtějí obrazem a zvukem vyprávět a podávat svědectví o původních obyvatelích, nacházejí na Aljašce další kulturní dimenzi v podobě rozdílných etnik. Snyder o tom říká: „Všechno je zachyceno v domorodém příběhu, v té nejmenší stopě po lidské přítomnosti, která zde po celou dobu zůstává. K místu se vztahující příběhy, které lidé vyprávějí, a jména které po nich zůstávají, jsou jejich archeologií, architekturou a názvem jejich země.“²²⁸

²²⁷ CÍLEK In: VALENTA 2008, str. 30

²²⁸ SNYDER 1999, str. 15

4.1. Vizualita přírody

Velkolepá aljašská přírodní scenérie je v první řadě přitažlivou kulisou pro příběhy fiction i non-fiction filmu a je zajímavá především svou různorodostí a proměnlivostí. Z hlediska atraktivity pro fotografy a filmaře si na základě vlastní terénní zkušenosti dovolím území Aljašky rozdělit do základních pěti makrolokací: Southeast, Southcentral, Southwest, Interior a Far North (Arctic).



Obr. 17: Území Aljašky podle lokací, Alaska Film Production Manual.

Southeast Alaska²²⁹. Už na záběrech prvních fotografií z konce 19. a začátku 20. století²³⁰ je patrná především klidná vznešenost *Inside Passage*, oblasti tisíce ostrovů chránících pobřeží před agresivitou vln a větrů z Pacifiku. Záběry směrem k pobřeží jsou rámovány zasněženými vrcholky pobřežních hor, zalesněnými ostrovy a majestátními fjordy, do kterých spadají obrovské splazy ledovců z neustále se odlamujících bloků ledu. V moři se objevují těla migrujících velryb. Právě sem se vydávají filmové štáby, aby natočily kosatky²³¹, velryby grónské²³² (jaro) a keporkaky²³³ (léto), a to s velkolepým pozadím Coast Mountains. Je to oblast největších severských deštných lesů, kterými protékají křišťálově čisté říčky a potoky plné lososů. V těchto lokalitách je možné nasnímat medvědy (černé i grizzly)²³⁴, kteří zde díky množství potravy dosahují velkého vzrůstu. *Inside Passage* nabízí také vizuálně zajímavou exkurzi do historie Aljašky s kulturními kontrasty, neboť zde lze nalézt tradiční klanové domy indiánů (Southeast Coastal Indians) s jejich totemy hned vedle cibulovitých pozlacených bání kostelů z doby ruské Ameriky a rozpadajících se „měst duchů“ z doby zlaté horečky. Nejvíce vyhledávanými lokalitami jsou: *Glacier Bay National Park and Preserve*, *Misty Fjord National Monument* a *The Tongas National Forest*.

Southcentral Alaska.²³⁵ Části tohoto regionu patří po vizuální stránce k nejznámějším a nejčastěji ztvárňovaným, neboť jsou relativně snadno dostupné. Největší aljašské město Anchorage²³⁶ je také výchozím bodem většiny výprav. Díky (na aljašské poměry) rozvinuté silniční síti, jsou téměř všechny atraktivní lokality dosažitelné autem. Southcentral Alaska koncentruje na svém území zástupce všech atributů spojovaných s aljašskou přírodou: divoká

²²⁹ Oblast od Prince Rupert po Yakutat

²³⁰ E. S. Curtis, C. H. Merriam, G. K. Gilbert, L. A. Fuertes (*Harriman Alaska Expedition*, 1899).

²³¹ *Orcinus orca*

²³² *Balaena mysticetus*

²³³ *Megaptera novaeangliae*

²³⁴ Jedním z takových míst je například Anan Creek (*Tongass National Forest*), kde jsme v roce 2004 v době tahu lososů mohli pořídit neobvyklé záběry obou druhů těchto medvědů lovících společně v jedné lokalitě. MOULIS 2006

²³⁵ Přímořská oblast Gulf of Alaska (Aljašského zálivu), od Yakutat po západní část ústí Cook Inlet, na pevnině pak hranici zhruba tvoří město Delta Junction.

²³⁶ V roce 2012 populace Anchorage 298 610 obyvatel (celkově Aljaška 732 298). ALASKA POPULATION

pohoří, přístupné padající ledovce, aktivní vulkány, osamělé zátoky a zapomenuté cesty ve strmých horách vedoucí k zlatým dolům. Vizuálně přitažlivým a stále opakovaným motivem je masiv hory Mt. McKinley, pod kterým se rozkládá nejvíce navštěvované území národního parku Denali. Ten je pro fotografy a filmaře velkým magnetem, neboť zde lze zachytit většinu aljašských velkých zvířat v jejich přirozeném prostředí. Scénérie drsné opuštěné krásy lze nalézt v pohoří Wrangell-St.Elias s jedinou přístupovou cestou, ostrými nedostupnými štíty a velkými ledovci.²³⁷ Smutným, ale výtvarně působivým mementem invaze člověka je opuštěné hornické městečko Kennicott.²³⁸ Přímořská oblast Southcentral Alaska je nejen pokračováním migrační cesty velryb, ale zároveň jsou v pobřežních vodách a mezi ostrovy dobré podmínky pro snímání mořských vyder, mrožů a tuleňů.²³⁹ Součástí tohoto ekosystému jsou i neméně fotogeničtí medvědi, losi a orli. Z hlediska osídlení jsou snadno dostupné oblasti Cook Inlet a Prince William Sound po masivním přílivu imigrantů považovány za aljašský „cultural melting pot“. Nejvíce vyhledávanými lokalitami s vizuálním potenciálem jsou: *Chugach National Forest, Denali National Park and Preserve, Kenai National Wildlife Refuge, Wrangell-St.Elias National Park and Preserve*.

Southwest Alaska.²⁴⁰ Ve srovnání s Southcentral Alaska se jedná o oblast mnohem méně navštěvovanou, za což vděčí své odlehlosti a problémům s dopravou.²⁴¹ Převládající část tohoto regionu tvoří panoramata zvlněných kopců a plochých plání tundry, v nadhledech pak rozvětvené delty velkých řek. Vizuálně vyjimečné scénérie ale vytvořila příroda ve vulkanicky aktivní oblasti na počátku Alaska Peninsula, kde se v *Katmai National Park* nachází Valley of 10.000 Smokes. V roce 1912 zde explodoval vulkán

²³⁷ Patří do *St. Elias Park and Preserve*. V roce 2001, když jsme v těchto horách natáčeli, zde prakticky neexistovaly žádné značené cesty.

²³⁸ V oblasti byly začátkem 20. století významné měděné doly (*Kennicott Copper Corporation*).

²³⁹ Dobrým východiskem pro tuto činnost je město Valdez.

²⁴⁰ Po linii mořského pobřeží zahrnuje velké území od Cook Inlet s ostrovem Kodiak, celým řetězem Aleut Islands, přes Bristol Bay až k deltě Yukonu a městu St. Michael. Do pevniny zasahuje od Beringova moře přibližně po osadu McGrath.

²⁴¹ Do mnohých lokalit nevedou pravidelné linky (lodní ani letecké, silniční síť je omezená a nespojitá).

Novarupta. Při explozi, která byla ve 20. století největší²⁴², sopka vychrlila přes 13 kilometrů krychlových materiálu, vyplnila údolí o ploše 100 kilometrů čtverečných 200 metrovou vrstvou popela a vytvořila dokonalou měsíční krajinu. Zajímavý srovnávací materiál po sto letech poskytují první filmové záběry R. Griggse z roku 1916.²⁴³ Aleuty tvoří severní okraj Pacifického „ring of fire“, jehož řídce obydlené ostrovy obsahují mnoho aktivních vulkánů. Mimo oblast sopečné činnosti Katmai společně s ostrovem Kodiak přitahuje oblast jedním z nejatraktivnějších aljašských témat – možností pozorování a snímání velkých hnědých medvědů – kodiaků.²⁴⁴ Většina záběrů, které se prezentují ve filmech o Aljašce, byla právě zde. Nejvyhlášenější jsou McNeil River, Brooks Camp²⁴⁵ nebo Karluk Lake, odkud pochází i moje osobní zkušenost z natáčení těchto impozantních šelem.²⁴⁶ Osídlení regionu Southwest Alaska je vzhledem k velikosti území velmi řídké, jedná se v převažující míře o množství loveckých rybářských chat a malé domorodé vesnice. Oblastmi, které poskytují typické obrazy aljašské přírody jsou: *Alaska Peninsula National Wildlife Refuge*, *Katmai National Park and Preserve*, *Kodiak National Wildlife Refuge*, *Lake Clark National Park and Preserve*, *Yukon Delta National Wildlife Refuge*.

Interior Alaska.²⁴⁷ Je vyhledávána pro scénérie zasněžené krajiny v zimním období. A to především v souvislosti s tradičním druhem dopravy – psím spřežením a jejich vnitrozemskými

²⁴² V objemu vyvržené hmoty. Jinak je síla výbuchu srovnávána s ničivým výbuchem vulkánu Krakatoa v roce 1883.

²⁴³ Botanik R. F. Griggs podal o explozi jednu z prvních vědeckých zpráv jako vedoucí expedice *National Geographic Society*. Při této příležitosti byl také nasnímán němý desetiminutový film s titulky *The Katmai Expedition*, kde je Griggs uveden jako režisér. Jde o první unikátní obrazovou zprávu, které byla po výbuchu pořízena. GRIGGS 1916

²⁴⁴ Jedná se o poddruh hnědého medvěda *Ursus arctos middendorffi*, který je endemitem ostrova Kodiak, kde žije kolem tří tisíc kusů. Dospělý samec váží až 800 kg. Vztyčený na zadních dosahuje kodiak výšky 3,5 m. Největší medvědi na světě, kteří byli uloveni (mimo ledních), byli právě kodiakové. I jim hrozilo nebezpečí vyhubení, proto byla na jejich ochranu roku 1941 schválena přírodní rezervace. Lovit se může přibližně 10% populace. MOULIS-KUSBACH 2001, str. 188-189., dále MOULIS 2000.

²⁴⁵ V lokalitách McNeil River a Brooks Camp lze pořídit velmi dynamické a efektní záběry, neboť medvědi loví četné táhnoucí lososy v peřejích a rychle tekoucí řeka vytváří v druhém plánu dramatické pozadí.

²⁴⁶ Podrobněji In MOULIS-KUSBACH 2001, str. 185-194, dále MOULIS 2000.

²⁴⁷ Region představuje část vnitrozemí v podobě čtyřúhelníku, jehož tři strany lze vymezit body Fort Yukon, Norton Sound, Mountain Village, Tok a čtvrtou stranu pak tvoří hranice s Kanadou.

„dálnicemi“, kterými jsou zamrzlá koryta velkých řek. Každoročně přitahují pozornost médií a všech obyvatel Aljašky slavné závody závod *Iditarod* a *Yukon Quest*.²⁴⁸ V zimě je vnitrozemí Aljašky jedním z nejlepších území na světě pro pozorování a zachycení spektakulárního atmosférického jevu, polární záře. Geofyzikální ústav UAF ve Fairbanksu poskytuje filmařům podpůrné informace o tomto fenoménu.²⁴⁹ V letním období nabízí většina vnitrozemí obrazy zvlněných kopců a hor, tundry, ale i rozsáhlých oblastí tajgy. Zdejší divočina se stala osudnou pro CH. McCandleese, reálného hrdiny jednoho z posledních dlouhometrážních filmů o Aljašce, biografického dramatu *Into the Wild*. (Více v kapitole 5.2.c) Pocity atavismu dokáží přesvědčivě vyvolat záběry táhnoucích stád karibu. Přes území Interior Alaska migruje stádo „Forty Mile“ které má v současné době asi 40 tisíc kusů a každoročně se objevuje severně od městečka Tok.²⁵⁰ Velké mokřady v bohaté říční síti přítoků i mohutného Yukonu jsou bohaté na množství vodních ptáků. V letním období je ve vnitrozemí možné možnost snímat devatenáct hodin denně. Na barevném podání záběrů se podílí dlouhotrvající západy a východy slunce, které vytvářejí jedinečné kombinace barev a posilují možnosti využití přirozeného světla. Vnitrozemí je tradičním domovem zejména indiánů Athabaska (Interior Indians), které lze v mnoha případech ještě zachytit při tradičních činnostech, kterými jsou rybolov²⁵¹ a chytání zvěře do pastí. Průsečík kultur představuje Fairbanks, který je největším městem regionu.²⁵² Tato část Aljašky skýtá možnosti pořízení záběrů z těžby zlata od nostalgicky působících scén opuštěných zlatých dolů a rozpadajících se obrovských plovoucích bagrů až varianty současné těžby, která stále trvá.²⁵³ Doporučené oblasti: Forty Mile River, *Yukon Flats National Wildlife Refuge and*

²⁴⁸ Přitažlivost těchto těžkých závodů vycházejících z aljašských tradic je v době jejich konání u místních obyvatel srovnatelná s popularitou fotbalových a hokejových klánů v Evropě.

²⁴⁹ Podrobněji: GFI UAF

²⁵⁰ Stádo překračuje horskou silnici *Top of The World Highway*, spojující Aljašku s Kanadou, vždy na jaře a na podzim.

²⁵¹ Rozhovor indiánským rybářem s A. Lincolnem In: MOULIS 2005.

²⁵² Zajímavým vizuálním dokladem je záznam ze slavnosti *World Eskimo Olympic Games*, který jsem nasnímal ve Fairbanks v roce 2004. Jednotlivé disciplíny jsou tradiční domorodé soutěže, jejichž cílem bylo získat a upevnit vlastnosti potřebné pro přežití. MOULIS 2004.

²⁵³ Podrobněji o těchto lokalitách ve filmu In: MOULIS 1994.

Wilderness, Steese National Conservation Area, Top of The World Highway.

Far North (Arctic).²⁵⁴ Tato lokace je v zimě skutečnou arktickou pustinou, často osvětlovanou polární září. Far North a Interior Alaska jsou dvě nejlepší místa pro pozorování závoje *Aurora Borealis*. Problematické světelné podmínky v zimě příroda kompenzuje létem, kdy slunce nikdy nezapadá. Pod jeho teplem částečně taje permafrost, který utváří krajinu Dálného Severu.²⁵⁵ V tomto období ožívá arktická divočina, což zahrnuje překotný růst vegetace, migrace vodního ptactva, karibu a ostatních živočichů tundry. Nízké slunce, které se na vysokém severu jen dotkne obzoru, aniž by za ním zmizelo, vytváří dramatické mnohametrové stíny a možnost do pozdních hodin pracovat s vyjímečnou světelnou atmosférou. Fotografové a filmaři ji označují jako „magic hour“ nebo „golden hour“.²⁵⁶ Oblast aljašského Far North rozděluje Brooks Range, fotogenické pohoří s panoramatickými pohledy. Překonává ho pouze nebezpečná komunikace *Dalton Highway*, která je na sever od hřebene jedinou silnicí. Kopíruje trasu ropovodu a míří na místa těžby v Prudhoe Bay. V celé oblasti North Slope tvoří většinu krajiny mírně zvlněné nebo úplně ploché pláne tundry akcentované útvary pingos²⁵⁷ a protkané zahloubenými koryty řek. Náhodné setkání se skupinkami pižmonů severních v této zvláštní rozlehlé

²⁵⁴ Spodní část území regionu tvoří na východě průsečík polárního kruhu s kanadskou hranicí, na západě Norton Sound a na severu pak eskymácká osada Borrow na pobřeží Severního ledového oceánu.

²⁵⁵ Permafrost je významným činitelem pro život v Arktidě, neboť zadržuje vodu. Aktivní vrstva, která v letních měsících roztává, umožňuje život vegetace a tím i existenci fauny. Na Aljašce byla naměřena jeho tloušťka až 300 metrů. Je příčinou mnoha zvláštních jevů v půdě. Na svažitých terénech se často chová jako půdní ledovec a způsobuje sesuvy, které uhlazují charakteristické obrysy polární krajiny. FREUCHEN-SALOMONSEN 1972, str. 14-17

²⁵⁶ Označení světelné atmosféry ve volné krajině, které je založeno faktem, že teplota chromatičnosti světla se během dne mění. Nejnižších hodnot dosahuje je při východu a před západem slunce (2000 - 3500K). Západ slunce je s termínem „magic hour“ spojován. Mimo barevnou teplotu je pro charakter tohoto osvětlení ještě důležitá výška slunce nad horizontem, kdy vzniká difúznější světlo, neboť slunce musí projít silnější vrstvou atmosféry. Poměr přímého a odraženého světla se zvyšuje ve prospěch odraženého a tím je snížen kontrast, který eliminuje expoziční chybu. Vznikají tím podmínky pro zvláštní subjektivně příjemné podání barev směrem ke žlutým tónům. THOMAS 1973, str. 10-12

²⁵⁷ Pingos (hydrolakolity) jsou zvláštní kuželovité útvary v arktické tundře pokryté vegetací, které se podobají malým sopečným kuželům. Ve skutečnosti jsou však tvořené vodním ledem a stále „pracují“. Výška se pohybuje od 3 do 70 m a průměr od 30 do 1000 m. Vertikální přírůstek může být až 1,5 m za rok. Podrobněji In PHYSICAL GEOGRAPHY

krajině jakoby posouval čas o tisíciletí zpět.²⁵⁸ Nasnímat tento typ krajiny tak, aby i v dvourozměrném zobrazení vzbuzovala emoce, není snadné. S velkou empatií se s tímto úkolem například vypořádali kameramané hraných filmů *Never Cry Wolf*²⁵⁹ nebo *Snow Walker*.²⁶⁰ Strohá arktická krajina je vizuálně zajímavá zejména svým drsným protikladem k rozmanitosti a bohatosti jižních lokalit. V některých osadách roztroušených v aljašské Arktidě zůstaly zachovány zbytky původní eskymácké kultury, kde se lze setkat i s původními zdroji obživy. Například Eskymáci Inupiat stále loví velryby ze svých malých lodí.²⁶¹ Obrazově zajímavé lokality: *Arctic National Wildlife Refuge and Wilderness*, *Gates of Arctic National Preserve*, *Brooks Range*, *James Dalton Highway*.



Obr. 18: Natáčení reklamy v aljašském exteriéru. Alaska Film Production Manual.

²⁵⁸ Nebo také tur pižmový (*Ovibos moschatus*). MOULIS 2009

²⁵⁹ BALLARD 1983. *Never Cry Wolf*. Walt Disney Productions. Lokace byly scény z tohoto filmu také natáčeny oblasti Far North – okolí města Nome.

²⁶⁰ SMITH CH. M. 2003, *The Snow Walker*. Snow Walker Productions

²⁶¹ I když za pomoci novodobých technických prostředků. Svědectví o tom podává aljašský etnografický filmař L. Kamerlig ve filmu *At Time of Whaling* (1973).

4. 2. Atraktivita „jiné“ kultury, fenomén jinakosti a vznik stereotypu

Se scéničností krajiny jsou vděčným tématem audiovizuální reprezentace Aljašky kultury původních obyvatel. Autory audiovizuálních záznamů i filmů přitahovaly od počátku zejména dvě skupiny domorodců.

První z nich byli indiáni Severozápadního pobřeží Severní Ameriky (Northwest Coast Indians). Ti vešli do povědomí především s filmem *In the Land of the Head Hunters*, který natočil fotograf Edward S. Curtis. Tento snímek, později přechodně přejmenovaný na *The Land of the War Canoes*,²⁶² byl prvním hraným filmem plně obsazeným skutečnými domorodci, na jejíž kulturu chtěl takto Curtis upozornit širokou veřejnost.²⁶³ (Ve vědeckých kruzích to před tím udělal antropolog F. Boas, který zkoumal kulturu Kwakiutlů už roku 1886.) I když film nebyl natáčen přímo na území Aljašky, ale v její těsné blízkosti (Quinn Charlotte Straight), hlavní atributy kultury Northwest Coast Indians včetně typických scénérií *Inside Passage* jsou identické.²⁶⁴ Osobně se domnívám, že základní inspirací pro natočení tohoto filmu byla pro Curtise účast na známé *Harriman Alaska Expedition* (1899), kde měl možnost se s celým severozápadním pobřežím a jeho obyvateli seznámit. Curtis jako jeden z nejlepších amerických fotografů své doby viděl mimořádný vizuální potenciál této kultury v jejích projevech: velkolepé totemy, vyřezávané kanoe a barevné klanové domy, dosud neznámé kostýmy a náboženské obřady. V tehdejších dosavadních dějinách kinematografie to byl neobvyklý projekt. Curtis byl sice vynikající fotograf, ale s filmovou technikou a produkcí měl malé zkušenosti. Filmový teoretik Brand Evans o jeho

²⁶² Nový název spolu s prohlášením, že jde o nedoceněný etnografický záznam mizející kultury, nesl film zrestaurovaný z 16 mm kopie historikem B. Holmem, antropologem G. Quimbym a D. Gerthem, kteří v roce 1972 vytvořili nový stříh filmu a přidali zvukovou stopu a dialogy v jazyce Kwakiutl (v této podobě jsem jej shlédl na Aljašce viděl v roce 2011). Protože však později došlo k nálezu částí původního filmu 35 mm na nitrátové podložce, přistoupilo se k jeho složitému restaurování, po kterém mu byl vrácen jeho původní název. Podrobněji: EVANS-GLASS 2013, str. 5

²⁶³ GLASS-EVANS-SNABORN 2014 [on-line]. [cit. 23. 5. 2014]

²⁶⁴ Srovnání jsem mohl provést při pobytu na ostrově Wrangell (*Inside Passage*), který je tradičním územím indiánů Tlingit, kde jsem film viděl.

záměru napsal: „V tu dobu, kdy i většina světově uznávaných režisérů měla teprve dvouleté zkušenosti s dlouhometrážními filmy, to bylo neuvěřitelně ambiciózní riziko. (Do uvedení prvního celovečerního filmu D. W. Griffitha *The Birth of a Nation* zbýval ještě rok.) A ještě navíc Curtis prosazoval představu výpravného hraného film snímaného v lokacích bez zkušených herců a členů štábu. Plánoval odcestovat do divočiny, daleko od zdrojů elektrické energie a moderních vymožeností, pouze s Kwakiutly, kteří mu měli pomáhat a zároveň i ve filmu hrát.“²⁶⁵ Curtis byl posedlý vizí nasnímat „nejkrásnější film, který byl kdy natočen.“²⁶⁶ Při samotné realizaci pak prokázal nezlomnou houževnatost v překonávání překážek. Od technických komplikací (zhotovování masek, kostýmů, kanoí a dalších artefaktů), obtížného castingu Kwakiutlů až k nepředpokládaným problémům s herci. Při aranžování scén narazil na sociální rozvrstvení uvnitř kmene. Ukázalo se, že herce, které vybral, nelze použít. Podle tradiční hierarchie nebyli oprávněni nosit masku nebo požadovaný kostým a roli mohli odehrát pouze příslušníci domorodé aristokracie. Podle dochovaných zpráv z natáčení filmaři málem zahynuli při natáčení scény se stádem lvounů, kdy Curtis a jeho asistent s technikou byli na osamělé skále v moři zaplaveni nečekaně vysokým přílivem. Zásadní význam pro zdárnou realizaci filmu měla pro Curtise pomoc G. Hunta (Kíxitasu') z místní komunity, který byl též dlouhodobým spolupracovníkem F. Boase.²⁶⁷ Podrobněji se jednotlivými aspekty Curtisovy filmařské práce zabývá krátký dokumentární film z roku 1979 *The Image Maker and the Indians: E. S. Curtis nad his Kwakiutl Movie*,²⁶⁸ jehož vznik iniciovali antropolog George. I. Quimby a historik Bill Holm, kteří v něm vystupují jako průvodci. I

²⁶⁵ B. Evans, filmový teoretik zkoumající vztahy mezi uměním a ethografií a A. Glass, antropolog zaměřený na kulturu Kwakiutlů. EVANS-GLASS 2013, str. 4

²⁶⁶ Tamtéž.

²⁶⁷ George Hunt-Kíxitasu' (původem Tlingit, ale vyrostlý mezi Kwakiutly) prokázal Curtisovi při realizaci filmu neocenitelné služby. Hunt již předtím pracoval let pro etnografa F. Boase (celkem 45 let), kdy se velkou měrou podílel na jeho výzkumu jazyka Kwakiutů, nebyl však Boasem příliš často zmiňován. Byl také známý jako sběratel artefaktů Kwakiutlů pro světová muzea. EVANS-GLASS 2013, str. 13, dále, MAKÁSEK 2010, str. 202–207

²⁶⁸ Oběma profesorům s podařilo nalézt v dnešní komunitě Kwakiutlů dva z domorodých herců (Bob Wilson a Helen Knox), kteří v Curtisově filmu účinkovali. GERTH 1979: *The Image Maker and the Indians: E.S. Curtis nad his Kwakiutl Movie*, Burke Memorial Museum University of Washington, Seattle.

když film *In the Land of the Head Hunters* je plně inscenovaný a pracuje stejně jako *Nanook* metodou rekonstrukce, Curtisova snaha o autenticitu všech artefaktů a rekvizit používaných domorodci je s odstupem času stále více oceňována. Renomovaný filmový historik Kevin Brownlow, který se podílel na novodobém restaurování filmu, napsal: „Eduard S. Curtis byl geniální fotograf portrétu. Jeho originální fotografie domorodých Američanů vynášejí enormní částky. Je málo známý jako filmař, hlavně proto, že jeho práce mohly být viděny pouze na 16 mm formátu. Milestone restauruje jeho *In the Land of the Head Hunters* (1914) v 35 mm. Tento film byl popisován jako předchůdce *Nanooka*. Nepochybně patří mezi nejdůležitější faktografické filmy, které byly v Americe natočeny. Curtisova dovednost práce s kamerou, která je spojena s jeho znalostí indiánů, získává nadšené recenze. *Moving Picture World* po dokončení napsal: „To nebude nikdy překonáno.“ Tehdy bylo extrémně obtížné vstoupit do indiánské komunity za účelem natočení filmu. Jakékoliv pozůstatky Curtisovy filmové práce mají proto vyjímečnou hodnotu.²⁶⁹ S podobným uznáním se o Curtisově citu pro vizualizaci a významu jeho díla pro vědu vyjádřil jeho vrstevník, přírodovědec G. B. Grinnel: „Práce, kterou odvádí, má z etnologického pohledu velmi vysokou kvalitu [...] Ale při práci také – a já to mám rád – zvažuje zejména uměleckou stránku. [...] Výsledky, kterých Curtis se svou kamerou dosahuje, vzrušují podobně, jako když je někdo dojat skvělou malbou. Když jsme zasaženi obrazem a sdílíme myšlenku a pocit, který měl umělec, když ho dělal, pak se jedná o umělecké dílo.“²⁷⁰ Ambicí Curtise při realizaci *In the Land of the Head Hunters* bylo pokusit se propojit umění s antropologií, rozšířit etnografický pohled na poučnou zábavu a přitáhnout publikum, kterému by předložil nový žánr. Zcela jistě si tímto filmovým dílem chtěl získat stejné renomé jako svými fotografiemi. Evans rovněž naznačuje, že Curtisův film byl zřejmě velkou inspirací i pro Roberta Flahertyho. Zmiňuje totiž méně známou skutečnost, že čtyři měsíce po úspěšné premiéře *Head*

²⁶⁹ EVANS-GLASS 2013, str. 1

²⁷⁰ Tamtéž, str. 11

*Hunters*²⁷¹ navštívil Curtise Flaherthy, který měl v té době za sebou první neúspěšný pokus o filmování Inuitů na Baffinově ostrově, a Curtis pro něj uspořádal speciální projekci svého filmu. Evans uvádí, že „Flaherthy, byl silně ovlivněn Curtisovým filmem a šest let později nasnímal své vlastní mistrovské dílo domorodé americké kultury, *Nanook of the North*. Oběma byl společný romantismus, senzibilita a touha zaznamenat na film domorodou kulturu před tím, než bude zničena západní civilizací.“²⁷²

Druhou kulturou, která svojí byla „jinakostí“ přeurčena k atraktivní vizuální prezentaci byli (a dodnes jsou) Eskymáci (Pacific, Bering a Northern Eskimo). Hlavní zásluhu o jejich představení širokému publiku a vytvoření stereotypu nese především již zmíněný Robert Flaherthy a jeho *Nanook* (1922). I když podobně jako v případě Curtisových *Head Hunters* nebyl *Nanook* natáčen přímo na území Aljašky, ale ve stejných zeměpisných šířkách Kanadské Arktidy,²⁷³ běžní diváci tento fakt nevnímají. Za jeden z hlavních důvodů, proč se tento film, představující kulturu Inuitů tak populární, považují zejména Flaherthyho rozhodnutí natočit dlouhometrážní film z tak extrémního prostředí. Sever Aljašky byl neznámým mysteriózním místem nejenom pro Evropany, ale i naprostou většinu Američanů. Když jsem toto období začátku minulého století konfrontoval s aljašskými archivy²⁷⁴, našel jsem pouze snímky, jejich stopáž odpovídala metráži jednotlivých filmových cívek, nebo jen krátké záznamy dokumentačního charakteru s titulky odkazujícími k edukativnímu charakteru materiálu. V tomto žánru a stopážích je Flaherthyho aljašským předchůdcem William Van Valin²⁷⁵, který natáčel v oblasti Barrow

²⁷¹ Na rozdíl od populárního *Nanooka* byl Curtisův film po premiérách v New Yorku a Seattle promítán pouze sporadicky a během deseti let zmizel a byl i ztracen. Skvělé přijetí na premiérách a následný nepochopitelný následný úpadek Evans a Glass vysvětlují nedostatkem finančních prostředků distributora (*World Film Corporation*) a přirovnávají tak osud *Head Hunters* k distribuci dnešních nezávislých filmů. EVANS-GLASS 2013, str. 17

²⁷² Tamtéž, str. 14

²⁷³ Lokalita Hudson Bay, u inuitské osady Inukjuak, natáčení proběhlo v letech 1920-1921.

²⁷⁴ *University of Alaska Fairbanks – Rasmuson Library*, *University of Alaska Anchorage – AMIPA (Alaska Moving Image Preservation Association)* a *Consortium Library*.

²⁷⁵ W. V. Valin působil v obou místech jako učitel, filmování bylo jeho velkou zálibou.

a Nome v letech 1912-1918 sérii *Tip Top of the Earth: Arctic Alaskan Eskimo Educational Series*.²⁷⁶

Ještě předtím, než se Flaherthy zasloužil o rozšíření stereotypu inuitské a eskymácké kultury, vyvíjel se obraz Inuitů a aljašských Eskymáků v zajímavých peripetiích. Podrobně se jimi zabývá se své knize *The Third Eye Race, Cinema and Ethnographic Spectacle*²⁷⁷ F. T. Rony, která o prvních reprezentacích těchto kultur píše: „Arktičtí cestovatelé nepřiváželi ze svých výprav jen mapy, kožešiny a slonovinu, Bylo celkem běžné vozit domů na ukázky i Inuity a aljašské Eskymáky. Stejně tak se stalo „tradicí“, že se pak málokterý vrátil na sever, většinou zemřeli na nedostatek imunity vůči banálním chorobám. Stejně jako domorodci ze Západní Afriky, které Regnault filmoval na výstavách, byli Inuité vděčnou atrakcí v zoologických zahradách a muzeích, kde symbolizovali vzácné exempláře a objekty zvědavosti.“²⁷⁸ Ronyová dále zmiňuje událost, kdy v zoologické zahradě v Berlíně zemřelo osm Inuitů z Labradoru dovezených J. A. Jacobsenem a rovněž amerického cestovatele (a diskutovaného pokořitele Severního pólu) Roberta Pearyho, který Inuity rovněž přivážel a byl pověsný svým drsným chováním vůči nim. Na přání F. Boase přivezl v roce 1896 do Muzea přírodní historie šest Inuitů, z nichž pět rovněž zemřelo. Přežil pouze malý chlapec, kterého adoptovala americká rodina a který později o otřesné události vydal písemné svědectví.²⁷⁹

Tento první obraz Eskymáků a Inuitů, kdy jsou **vnímáni jako zábavné exponáty téměř na úrovni zvířat**, se ale na přelomu minulého století pozvolna proměnil do opačné polohy. Rony nachází vysvětlení posunu vnímání u antropoložky A. Fienup-Riordan ve své práci *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies*: „Začali být zobrazováni v medvědích kožešinách se svými sofistikovanými loveckými nástroji, poslední přeživší, neohrožení a stateční jedinci,

²⁷⁶ Jednotlivé krátké díly patřící do série *Tip top of the Earth* jsou: *Scenes at Nome, Alaska Eskimo Sports, Scenes at Point Barrow, Alaska Eskimo Reindeer Industry, Eskimo Seal Hunting, Eskimo Whaling (Parts 1, 2), Midnight Sun Scenes*.

²⁷⁷ RONY 1996, str. 99-126. Kapitola *Taxidermy an Romantic Ethnography*. U nás byla tato stať zařazena jako součást sborníku *Vizuální antropologie: kultura žitá i viděná* v překladu T. Porybné. (ČENĚK-PORYBNÁ 2010)

²⁷⁸ RONY 1996, str. 105

²⁷⁹ Tamtéž, str. 107

kterí jen díky svému důvtipu dokázali zvítězit nad rivaly volného trhu arktického světa. Spokojení, mírumilovní, pracovití, nezávislí a přizpůsobiví – to byly nejčastější charakteristiky Eskymáků ve 20. století.²⁸⁰ Touto novou interpretací tak naplňovali „mýtus ušlechtilého divocha“, který I. Budil označuje „za jednu z neproslulejších a nejodolnějších iluzí v dějinách Západu“,²⁸¹ a který byl především díky Flaherhymu situován na sever amerického kontinentu. Nově objeveného potenciálu se velmi rychle zmocnil zábavní průmysl. Objevila se řada hollywoodských hraných filmů, které zobrazovaly aljašské Eskymáky právě v těchto nepřesných stereotypch. Po roce 1922 byli Eskymáci a Inuité zobrazováni především jako nepřekonatelní v umění přežít, pokojní, prostí v protikladu k násilným a rozhněvaným indiánům Divokého západu.²⁸² **Zatímco indián překážel v cestě civilizaci, Eskymák stál u jejích základů jako nositel vlastností nezbytných pro přežití.** Paradigmatický obraz „zlého muže“ byl pro amerického indiána devastující, ale stejně nepřesné a špatné bylo zobrazení Eskymáka jako „nevyhnutelně dobrého.“²⁸³

V této souvislosti je důležité zmínit fakt, že základní vizuální stereotyp Eskymáků je spojen se symbolickými atributy, jako je kožešinový oděv, kajak, harpuna, psí spřežení a především – sněhový příbytek iglú. Misionář R. Buliard charakterizuje tento „základní“ artefakt takto: „Iglú je senzační fascinací pro každého, kdo v něm nežije. Je to ale symbol země Velkého Severu a doklad vítězství muže nad ledem“.²⁸⁴ Aljašští Eskymáci však příbytky zhotovené jen ze sněhu nikdy trvale neobývali. Iglú vzniklo v Grónsku a v Kanadě a patřilo k životu v oblasti Vysoké Arktidy (High Arctic) jen u některých skupin, přibližně 5% z odhadovaných 50 tisíc obyvatel oblasti celé Arktidy na počátku 19. století.²⁸⁵

²⁸⁰ FIENUP-RIORDAN in ČENĚK-PORYBNÁ 2010, str. 264

²⁸¹ BUDIL 2003, str. 65-67

²⁸² Podrobně se stereotypizací zobrazování severoamerických indiánů ve filmu zabývá ALEISS 2005 a jejich zkreslující reprezentací také např. MASA YESVA 1993.

²⁸³ FIENUP-RIORDAN 2003, str. 207

²⁸⁴ BULIARD 1951, In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 15

²⁸⁵ Tamtéž.

Fienup-Riordanová upozorňuje na fakt, že realita aljašských Eskymáků se od představy, která byla ve filmech transformována do obrazu paradigmatický stereotypních obyvatel Dálného Severu, značně liší. V době, kdy filmy vznikaly, se sice Eskymáci stále živili lovem a rybolovem, ale byli již dobře přizpůsobeni kultuře bílých – používali moderní střelné zbraně i pasti a směňovali kožešiny za peníze a zboží. Důvodem, proč nebydleli v iglú jako grónští nebo kanadští Inuité, bylo především proměnlivé klima západní Arktidy. To dokáže i uprostřed tuhé zimy přinést teplé a suché větry nazývané „chinooks“, které během několika hodin zvednou teplotu z hlubokého mínusu až na deset nebo dvacet stupňů Celsia, kdy sníh prudce taje.²⁸⁶ Aljašští Eskymáci proto stavěli svá obydlí částečně zapuštěná do země a k jejich konstrukci používali naplavené dřevo, velrybí kosti a pokrývali je drny. Dlouhý přístupový tunel v nich zabraňoval ztrátám teploty. Obraz sněhového iglú se však sám o sobě podílel na fixaci představy nesnadnosti přežití a byl tak pro filmaře vizuálně daleko atraktivnější. Jako doklad, jaká byla realita v období, kdy vznikly první dlouhometrážní hrané filmy (*The Eskimo*, 1923; *The Alaskan*, 1924; *Justice of the Far North* a *Alaskan Adventures*, 1926), lze uvést najít v dokumentech u návštěvy dánského etnografa a polárního badatele Knuda Rasmussena roku 1924 v eskymáckých městech Kotzebue a Nome. Rasmussen zde shledal bydlení aljašských Eskymáků nepříliš odlišné od bílých obyvatel a o inupiatském Noorviku dokonce napsal: „Město je zařízení veskrz moderně. Najdeme zde pěknou nemocnici s operačním sálem a se 40 lůžky rozdělenými do dvou poschodí [...] Eskymáci zde bydlí v čistých dřevěných domech, v nichž je instalováno elektrické osvětlení; platí za ně měsíční dávku 1 dolaru za jeden domek. Tento dolar padne na mzdu strojníkovi, který se stará o elektrárnu. Eskymáci si sami zaplatili generátor, ostatek byl uhrazen

²⁸⁶ Příklad destrukce sněhového obydlí v takových podmínkách a následnou situaci popisuje na základě vlastního zážitku K. Rasmussen. RASMUSSEN 1965, str. 46

z veřejných prostředků.“²⁸⁷ Samozřejmě se jednalo o větší aglomerace, v menších osadách byla situace horší. Nicméně tato realita byla pro zábavní průmysl naprosto nepřijatelná. Proto na plátně diváci vídali dál obrazy aljašských Eskymáků, který byl ovšem posunut o 150 let zpět, do doby, kdy jimi byli fascinováni první objevitelé. Hollywoodští výtvarníci vymýšleli různé bizarní variace umělých iglů, ve kterých filmoví Eskymáci pohybovali. L. Morgan v biografii *Eskimo Star* popisuje, jak byl známý eskymácký herec a kameraman Ray Mala znechucen množstvím nepravdivých kliše o aljašských Eskymácích ve filmech, na kterých sám pracoval a pokoušel se na ně upozorňovat. Jeho námitky však většinou nebyly akceptovány,²⁸⁸ nepochybně z důvodů oslabení vizuální atraktivity a obavy, že by diváky očekávaný a komerčně dobře fungující stereotyp (kliše) nebyl naplněn.

Rovněž obraz aljašských Eskymáků jako mírných a nevýbojných lidí obdivně vzhlížejících k bílým „civilizovaným“ protějškům byl ve filmech značně vzdálen skutečnosti. Když Rasmussen končil na Aljašce svou náročnou *Pátou thulskou výpravu*,²⁸⁹ při které postupně navštívil všechny inutské a eskymácké oblasti v Severní Americe, popsal aljašské Eskymáky žijící v území mezi Norton Bay (Nortonovým zálivem) a Severním ledovým oceánem jako velmi bojovné a to v nepříliš vzdálené minulosti. Jednotlivé kmeny žily mezi sebou podle Rasmussena v permanentním nepřátelství, válčili i se sousedními indiány a později také s bělochy, pokud narušili jejich území. K tomu podstupovali Eskymáci od mládí tvrdý výcvik, který zvyšoval jejich bojeschopnost. Nejpoužívanější zbraní byl nejenom luk a šípy, ale také ozubené palčáty na rozbíjení lebek nepřátel. Rasmussen

²⁸⁷ Tento způsob bydlení je již dnes pro současné Eskymáky a Inuity zcela standardní, jak jsem se mohl osobně přesvědčit při pracovních pobytech na Aljašce (1994) a v Grónsku (2008).

RASMUSSEN 1965, str. 177-178

²⁸⁸ MORGAN 2011, str. 16

²⁸⁹ Cíl Rasmussenovy *Páté thulské výpravy* (1921-1924) byl vědecky popsat kulturu Inuitů a Eskymáků v odlehlých oblastech arktické Kanady a Aljašky a objasnit otázku jejich původu. Byl první, kdo se v takovém rozsahu pokusil o tento záměr. Aby mohl Rasmussen uskutečnit tento projekt, musel se dvěma inuitskými společníky urazit na saních tažených psy vzdálenost 18 000 kilometrů. Výprava byla úspěšná a přivezla unikátní materiál, který obsahoval mimo v zácných artefaktů i archeologická, etnografická a biologická data, která jsou dnes uložena v Národním muzeu v Dánsku.

dodává: „Celé toto období nebylo natolik vzdáleno, aby se mi o něm nemohlo dostat informací od starších mužů a žen, jejichž otcové se osobně zúčastnili bojů. Zmíněné poměry trvaly dlouho i v době, kdy byla Aljaška zalidněna bělochy; nutno však uznat, že první setkání Eskymáků s civilizací také neskýtalo podnět k zahrabání válečné sekery.“²⁹⁰ I když v několika případech, které v souvislosti s hraným filmem ještě zmíním, byly učiněny pokusy o pravdivé zobrazení domorodců, jednalo se skutečně o výjimky. Reálný obraz původních obyvatel Aljašky odpovídající době mohl být spatřen pouze v krátkých filmech dokumentaristů nebo záznamech amatérů, které měly u charakter stručných reportáží nebo zpráv z vykonané cesty (např. William Van Valin mezi Eskymáky).

²⁹⁰ RASMUSSEN 1965, str. 168

5. Typologie metod, pohledů a témat aplikovaných na audiovizuální interpretaci

Audiovizuální prezentace Aljašky pramení především z její výjimečnosti a je již od počátku charakterizována vyhledáváním konfliktů různého druhu. Principelně bych je mohl rozdělit na dvě skupiny: první vyplývá z **geografických specifik** a druhá z **odlišnosti kultur původních obyvatel**. **Obě skupiny konfliktů nalezneme jak v žánrech fiction i non-fiction filmu, pro které je společné hledání narativu s extrémními kontrasty** a okolnost, že recipient má o této části Severní Ameriky nepřesnou představu. Tento přístup se většině tvůrců pro jeho transkulturní charakter jeví jako nejúčinnější, i když kulturní významy a jejich percepce se společně s vývojem Aljašky v průběhu času mění. Narativní kompetence různých subjektů, které dále zmíním, pak v historii audiovizuální prezentace od jejích počátků až po současnou dobu zahrnují širokou škálu žánrů a metod spojených s tématy historie, přírody a kultury.

Pro orientaci v audiovizuální produkci Aljašky jsem použil obecné **kategorizační schéma** uplatňované filmovým teoretikem B. Nicholsem,²⁹¹ které se mi osvědčilo už v předchozí praxi. Především proto, že respektuje často nejednoznačné hranice mezi jednotlivými žánry a používaná terminologie je dostatečně výstižná. Nichols používá základní rozdělení na **fiction** a **non-fiction film**, přičemž definuje sféry jejich vzájemného průniku, kam zařazuje formy, kterými jsou: „rekonstrukce“, „mockumenty“, „dokudramata“ a „neorealismus“. Nonfikční film pak Nichols dále dělí na **dokumentární** a **nedokumentární film**.²⁹² Formy, které se nachází v průniku obou těchto kategorií, Nichols označuje: nezpracovaný

²⁹¹ NICHOLS 2010, str. 159-187

²⁹² Pro dokumentární filmy je podle Nicholse charakteristické použití sociálních herců, kteří jsou v ději filmu sami sebou a mezi filmařem a jimi vznikají složité vztahy, které určují narativ filmu a jeho vyznění. Mezi nedokumentární filmy patří vědecké filmy, informační a a instruktážní filmy nebo záznamy z bezpečnostních kamer. Materiál má indexový vztah k událostem a situacím. Mají jednoznačný charakter dokumentace a nepoužívají expresivní způsob vyjadřování. Tamtéž, str. 161-163

filmový materiál, filmové týdeníky, televizní zpravodajství, průmyslové filmy nebo filmy na zakázku. Podle specifických filmových metod práce s obrazem a zvukem pak dokumentární filmy řadí do šesti **modů**, které jsou pro dokument charakteristické: výkladový, observační, reflexivní, participační, performativní, poetický. Tyto mody jsou možnou audiovizuální interpretací jednotlivých **non-fiction modelů**,²⁹³ které jsou důležité pro základní orientaci, ale nelze je vnímat izolovaně, neboť v praxi často dochází k jejich vzájemnému prolínání.

Během terénního výzkumu na Aljašce jsem mj. shromáždil kolekci 90 filmů, jako vzorek audiovizuální reprezentace Aljašky určený k analýze, který byl dostupný na pevných nosičích. Vzhledem k tomu, že se jedná i o přepisy klasických filmových materiálů z archivů, reprezentuje vzorek časové období 115 let a zahrnuje především kategorii non-fiction. Zejména u ní jsem zkoumal vývoj reflexe aljašské přírody a kultury. Současně jsem ale také přihlížel i ke kategorii fiction, která zahrnuje v současné době kolem 70 filmů. Lze na ní vysledovat různé způsoby ovlivnění vnímání Aljašky pro široké multikulturní spektrum diváků v různých obdobích. Je příznačná zejména vytvořením a rozvíjením základních stereotypů, prostřednictvím žánrů, o kterých ještě bude řeč.

Z uvedeného vzorku filmů lze také určit několika **obecných témat**, pro Aljašku charakteristických. S různými obměnami se objevují v oblasti fiction i non-fiction. Chronologicky je možné stručně vývoj těchto témat popsat jako **postupné objevování Aljašky zvenčí** jako území neznámého pro euroamerickou kulturu až **ke krizím identity** a postupného vynořování nového obrazu, kdy (mimo pohledu vnějšího světa) **objevuje současná Aljaška také sama sebe**.

²⁹³ Nonfikčními modely Nichols rozumí zavedené kategorie platné i mimo audiovizuální oblast, kterými jsou např. investigace, obhajoba, svědectví, sociologie, vizuální antropologie/etnografie, autobiografie, výzkum/cestopis, poezie, apod. Dokumentární filmy pak tyto modely interpretují pomocí módů, které vyjadřují specifické možnosti filmu. NICHOLS 2010, str. 166 – 167

Blíže je pak možné tato témata formulovat následujícím způsobem:

1.	Popis země pokryté divočinou a vymykající se svou velikostí a klimatem běžné euroamerické zkušenosti
2.	Objevování původních kultur a obdiv ke schopnosti přežít v krajně nepříznivých podmínkách.
3.	Kontrast při konfrontaci západní (euroamerické) kultury s kulturou původních obyvatel
4.	Romantika éry nejznámější zlaté horečky.
5.	Romantické pojetí očištného vlivu aljašské přírody jako návrat ke kořenům lidského bytí.
6.	Ztráta identity původních obyvatel a boj za její obnovení, pokusy o navázání vztahu k minulosti.
7.	Novodobé ohrožení Aljašky jako symbolu <i>Last Great Wilderness</i> především v souvislosti s těžbou ropy ale i vytěžování dalších přírodních zdrojů.

5.1. Možnosti fiction a non-fiction tvorby

Fotografický obraz byl už od počátku svého vzniku vnímán jako věrná reprodukce reality, jejíž autenticita (a jeho autenticita) se dále prohloubila vynálezem filmové kamery a přidáním „pohybu jakožto zásadního aspektu života, který malířství či sochařství dokázaly pouze naznačit, nikoli však duplikovat.“²⁹⁴ Nichols o percepci dvou základních kinematografických žánrů říká: „Fikční filmy obvykle vnímáme jako bychom zvenčí, z našeho strategického postavení v žitém světě nahlíželi do světa soukromého nebo zvláštního, zatímco dokumentární obrazy v nás často vyvolávají dojem, že vyhlížíme z našeho kouta světa a díváme se směrem k jinému místu v témž světě.“²⁹⁵ Nichols v souvislosti se zmínkami o prvních dílech kinematografie používá výstižný výraz „důvěra v obraz“. Tato základní instinktivní důvěra ve viděné – ve zdánlivě přesný obraz reality, který kinematografie předložila jako pohled do jiných prostředí a světů (a jako zkušenosti prezentované jinými) přetrvává dodnes i s rozšířením audiovize do jiných médií (televize, internet). Přiznejme si, že tato důvěra vzrůstá úměrně se snižováním subjektivní a reálné zkušenosti s prezentovaným prostředím.

V tomto kontextu se principy percepce pohyblivého obrazu zabývá např. J. Mander, který uvažuje nad „neodolatelností obrazů“, jejichž vzrůstajícímu vlivu je obtížné se ubránit. „Obrazy tak jako tak proudí přímo do naší mysli a navždy tam zůstávají. Nejsme schopni jednoznačně říci, které obrazy jsou naše a které přišly odněkud z daleka. Představy a skutečnost se slévají v jedno.“²⁹⁶ Mechanismy, které popisuje, se podílejí na vzniku stereotypních modelů, na které bych chtěl upozornit v souvislosti fiction tvorbou vytvářející **vnější** audiovizuální obraz Aljašky.

²⁹⁴ Tamtéž, str. 137

²⁹⁵ Tamtéž, str. 138

²⁹⁶ MANDER 2000, str. 250-252

5. 2. Obraz Aljašky v žánrech fiction

Antropoložka A. Fienup-Riordan uvádí v knize *Freeze Frame: Alaska Eskimos in the Movies* 37 filmů dlouhometrážních filmů kategorie fiction. Vzhledem k tomu, že se zabývala výhradně zobrazením aljašských Eskymáků, je počet filmů, ve kterých je Aljaška zobrazována mnohem vyšší – v současné době kolem 70 titulů.²⁹⁷ Z hlediska zaměření mé práce je důležité rozdělení do dvou základních kategorií:

1.	Filmy, které byly natáčeny přímo na území Aljašky	26%
2.	Filmy, jejichž děj je na Aljašku pouze situován, ale byly snímány v jiných lokalitách	74%

Tento poměr je na první pohled disproporční. Většina z těchto filmů vytváří zkreslený obraz aljašské přírody i reálií souvisejících s životem jejích obyvatel (původních i bílých) a v naprosté většině jsou v nich zastoupeny osvědčené stereotypy fikční kinematografie. Pro nalezení převažujícího způsobu pohledu, tedy jakým způsobem divákům Aljašku představují tvůrci hraných filmů, jsem zvolil metodu srovnání podílu žánrů fikčních filmů. Výsledky jsou obsaženy v tabulce:

ŽÁNŘ	PROLÍNÁNÍ ŽÁNŘŮ	Filmy (počet)	Filmy %
Drama	Romantic Adventure Action	41	61
Drama	Environmental Action	3	4
Thriller	Action		

²⁹⁷ Do této kategorie jsem zařadil dlouhometrážní (celovečerní) filmy které měly potenciál ovlivnit velké množství diváků natáčené pro komerční účely a určené pro primární distribuci v kinech (později i v TV, na DVD a jiných médiích). Pouze výjimečně, vzhledem k jejich výraznému vztahu k tématu, jsem zařadil kratší filmy (verze *To Build a Fire* 2003 a 2008, *Sikumi* 2008). Do hodnocení byly zahrnuty filmy z období 1914-1914. Podklady pro sestavení hodnocení In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 211-212, dále publikace ALASKA IN FICTION 2014.

	Horror	8	12
Sci-fi	Mystery	3	4
Comedy	Romantic	11	16
Amimated	Comedy	2	3
		68	100

I když vzhledem k mnohdy komplikovaným prolnutím žánrů²⁹⁸ poskytuje vyhodnocení orientační přehled. Největší podíl představuje drama v kombinaci s žánrem dobrodružným (adventure), romantickým (romantic) a akčním (action). Od počátku produkce komerčních filmů, kdy jejich autoři umísťují děj na Aljašku, je **převažujícím vzorcem situace, kdy je jednotlivec nebo skupina konfrontován s nepřátelským prostředím, jehož překonání je na hranici lidských možností**. Pro tvůrce hraných filmů se Aljaška stala významnou jako **symbol nedostupnosti**. Mohli tak navázat na zájem diváků vyvolaný Flahertyho *Nanookem* a pokračovat ve vytváření dalších stereotypů, neboť „iluze filmového realismu funguje nejlépe, pokud diváci o subjektu téměř nic nevědí.“²⁹⁹

Zde považuji za důležité zmínit vliv literatury, protože její díla byla často předlohou pro první hrané filmy. (Ty vznikaly v letech nepříliš vzdálených od konce zlaté horečky.) Díky spisovatelům byla Aljaška představena Americe a světu nejprve v povídkách a románech, teprve potom se o adaptace úspěšných příběhů pokusili producenti hraných filmů. Literární historička Susan Kollin, která se odrazem Aljašky v literatuře zabývá ve své knize *Nature's State: Imaging Alaska as the Last Frontier*, uvádí, že od roku 1897 se Aljaška se stala populárním tématem v tisku především díky autorům, jako byli John Muir, Jack London, Rex Beach a James Oliver Curwood, „oslavující její drsnost, nezkrocenou krásu a boj o přežití pro toho, kdo se odvážil zde

²⁹⁸ „Žánr“ v tomto případě vnímám jako soubor žánrových konvencí „založených na nevyslovené dohodě mezi filmaři, kritikou a publikem“. THOMPSON-BORDWELL 2011, str. 425

²⁹⁹ RUBY In: PETRÁŇ 2011, str. 112

žít.“³⁰⁰ Všichni tito autoři čerpali ze své osobní zkušenosti s Aljaškou.

John Muir, přírodovědec, cestovatel a ochránce přírody objevil pro americké čtenáře svět aljašské divočiny ještě před zlatou horečkou. Psal v romantické tradici W. Worswotha a H. D. Thoreaua. Mimo množství publikovaných článků z objevitelských cest na Aljašku je podstatná jeho kniha *The Cruise of the Corwin* (1917)³⁰¹, v níž se podrobně zabýval přírodou, původními aljašskými obyvateli i jejich životním stylem.

Zatímco J. Muir byl v době, kdy psal o Aljašce, již uznávaným vědcem a jeho populárně-literární činnost věnovaná Aljašce představovala pouze jednu část jeho aktivit, pro J. Londona, R. Beache a J. O. Curwooda se stalo nové americké území místem celoživotní inspirace. Zvláště zde sbírali zkušenosti a náměty svých fiktivních příběhů. Byli téměř vrstevníky a jejich nejznámější díla byla opakovaně předmětem filmových adaptací.

Jack London, o kterém S. Kollin píše jako o „Kipling of Klondike“ a označuje ho za „jednoho z nejčtenějších amerických romanopisců světa“³⁰², strávil na nejznámější trase Great Gold Rush pouhý jeden rok (1896). Stačil mu ale k tomu, aby po návratu dokázal poutavě psát o tématech Dálného Severu a zlaté horečky. Vzhledem k tomu, že ve svých dílech opakovaně líčil kanadské a aljašské území velmi neurčitě, (bez teritoriálního a geopolitického rozlišení), je London patrně původcem jednoho z nejrozšířenějších geografických omylů spojeného se zlatou horečkou. Podle něj většina čtenářů předpokládá, že obecně známá místa jako Dawson City³⁰³, Klondike, Bennet Lake nebo horní tok Yukonu vedoucí na zlatá pole leží na aljašském území, i když ve skutečnosti patří Kanadě. Tento mýtus ochotně převzala (a podpořila) většina fiction filmů. Hraný film pak jako audiovizuální médium vytvořil pro své diváky obrazy těchto míst, které jsou vzdáleny realitě tím, jak interpretují charakter severské přírody, krajinné celky nebo

³⁰⁰ KOLLIN 2001, str. 60

³⁰¹ MUIR 2014

³⁰² KOLLIN 2001, str. 64

³⁰³ Vzhledem k národnostnímu složení označuje v dokumentárním filmu *City of Gold* (1957) kanadský historik P. Berton Dawson City „americkým městem na kanadské půdě“. BERTON 2001

jednotlivé lokality.³⁰⁴ Londonovy povídky a romány z období, kdy byl ovlivněn myšlenkami sociálního darwinismu a psal příběhy s přitažlivými tématy prvotních instinktů, individualismu a zápasu o přežití, v nichž čerpal ze zkušeností z vlastního pobytu na Severu, byly filmaři opakovaně využívány. Nejvíce *The Call of the Wild* (Volání divočiny) (8x) a *White Fang* (Bílý tesák) (6x)³⁰⁵. Zajímavé jsou pokusy o filmovou adaptaci *To Build a Fire* (Rozdělat oheň), která je pokládána za Londonovu nejlepší severskou povídku. Zároveň je typickou ukázkou problematické konverze brilantního literárního díla do vizuální podoby, neboť dva hlavní dramatické atributy jsou vizuálně obtížně postižitelné – zápas v hlavě hlavního hrdiny a smrtelný padesátistupňový mráz. Také protagonisté příběhu jsou pouze dva – muž a pes. Ze tří existujících verzí se jediný režisér David Cobham odvážil z tohoto námětu natočit dlouhometrážní film. Na rozdíl od ostatních autorů snímal celou povídku opravdu v zimním prostředí Dálného Severu, které jeho verzi *To Build a Fire* (1969) s Orsonem Wellesem jako vypravěčem propůjčilo autentický ráz působivý i při pomalém tempu vyprávění. Je to jeden z mála filmů, který měl ambice vyprávět skutečně v „londonovském“ duchu.

Autoři adaptací se s Londonovým vykreslením postav a hrdinů většinou mijí. Nechávací se inspirovat atraktivními motivy příběhů, které zasazují do **přenesených stereotypů westernu**, takže v konečné koláži vzniká žánrově něco jako „**western Dálného Severu**“. Pokud se týká obrazu původních obyvatel a jejich kultury, London se ve svých dílech více zabývá indiány než

³⁰⁴ Ve filmech se vyskytuje jiný typ vegetace, neodpovídající krajinné celky a umístění konkrétních lokalit vytváří zavádějící představy. Nejedná se přitom jen o filmy staršího data výroby nebo nízkých rozpočtů. Například poslední nákladná minisérie *Klondike* (2014), produkována *Discovery Channel* předvádí Dawson City jako město, nad kterým se rýsují zasněžené vysokohorské štíty, které se z vizuálních důvodů tvůrcům hodily. Přitom charakteristickou dominantou Dawson City je „losí skvrna“, viditelná téměř z každého místa města a výrazný orientační bod signalizující zlatokopům příjížděcímu po Yukonu cíl jejich cesty. Zobrazení Chilkoot Pass jako místa zásadního významu na cestě do vnitrozemí postrádá instituci aljašsko-kanadské hranice s pověstnou selekcí zlatokopů. Po dosažení Chilkoot Pass hlavní představitelé vidí pod sebou prameny řeky Yukon, ve skutečnosti však čekalo zlatokopy překonání 250 km jezer až do Whitehorse, odkud řeka opravdu začíná. *Klondike* obsahuje vedle geografických nepřesností i množství historických, které se týkají postav i prostředí. To vše vede k fixaci nepřesných představ diváků, kteří mají podvědomě *Discovery Channel* spojen s žánrem dokudramatu. Odkazuje k němu i úvodní titulky filmu „Based on Actual Events“ (Natočeno podle skutečných událostí).

³⁰⁵ IMDb 2014.

Eskymáky.³⁰⁶ Fienup-Riordan uvádí, že London vnímá arktickou krajinu neutrálně, tedy ani jako laskavou, ani jako zlověstnou. Domorodci jsou pro něj součástí této nezkrocené divočiny, která v jeho povídkách a románech prověřuje síly nově příchozích. „London použil subarktické prostředí a jeho původní obyvatelé s jejich „základními (primitivními) vášněmi“, aby ukázal sociální darwinismus v akci. Strohlost Aljašky formuluje zákony lidí, kteří se musí přizpůsobit, aby mohli přežít.“³⁰⁷

Rex Beach³⁰⁸ je ve srovnání s Londonem u nás téměř neznámý spisovatel. Začátkem 20. století byly jeho příběhy z doby zlaté horečky na Aljašce americkou veřejností velmi oblíbeny a hned jeho první romány se staly bestselery.³⁰⁹ Nejslavnější román *The Spoilers* (1906) vychází z jeho osobní zkušenosti zlatokopa. Líčí historiky potvrzené události kolem podvádění prospektorů úředníky ze zlatých nalezišť v Nome. *The Spoilers* byl v období padesáti let pětikrát zfilmován, nejznámější je verze z roku 1942 s Marlene Dietrichovou a Johnem Waynem. Prostor „salmon industry“, výnosného aljašského rybího konzervářského průmyslu, se dostalo do povědomí veřejnosti díky Beachově románu *Silver Horde* (1909), který byl převeden do filmové podoby dvakrát.

Pozoruhodná je němá adaptace Beachova románu *Winds of Chance* (1925). Děj filmu se odehrává během cesty na zlaté naleziště ze Skagway a Dyea do Dawsonu. I když film nebyl natáčen přímo historických místech, překvapuje pečlivě vybranými lokalitami, které mají velmi podobný charakter a přesnou výpravou. Poté, co jsem sám navštívil historické lokality a seznámil se s dostupnou dobovou dokumentací, přiznávám tomuto snímku vysoký vizuální dojem autenticity. Scény z přístavu v Dyea, přechodu Chilkoot Pass, stavby lodí na Lindeman Lake nebo plavba přes Witehorse Rapids připomínají oživé fotografie z doby

³⁰⁶ *Children of the Frost* (Děti mrazu) z roku 1902.

³⁰⁷ FIENUP-RIORDAN 2003, str. 26-27

³⁰⁸ Rex Ellingwood Beach (1877-1949). Z původně plánované dráhy právníka svedly zprávy o objevení zlata na Klondike. Roku 1900 odešel na Aljašku. Po pěti letech neúspěšných pokusů zbohatnout jako zlatokop se vrátil a pokusil se po vzoru Jacka Londona psát o životě na Aljašce. Během čtyřiceti let pak napsal mimo krátkých povídek 30 románů. BEACH 2013

³⁰⁹ *The Spoilers* (1906), *The Barrier* (1908), *The Silver Horde* (1909).

zlaté horečky. Při srovnání tohoto filmu s novodobým *Klondike* (2014) z produkce Discovery Channel poskytují tehdejší exteriérové sekvence historicky mnohem přesnější informaci.

Další zajímavou adaptací Beachova románu důležitou především prací prostředím a obdobím, které popisuje, je film *The World in His Arms* (1952). Jeho děj se odehrává v roce 1860, je situován do San Franciska a aljašské Sitky, která tehdy byla hlavním městem Ruské Ameriky. Je to jeden z mála snímků, který prezentuje období *The Fur Rush* v souvislosti s ní zjevuje i environmentální motivy – v těchto letech došlo téměř k vyhlazení žádaných mořských vyder a docházelo k nelítostnému vybíjení tuleňů. V kontextu celkové percepce Aljašky je přínos filmu také v tom, že připomíná divákům část Jihovýchodní Aljašky, která platila v minulosti za mezinárodní hranici a místo střetu ruských, španělských a amerických obchodních zájmů. Mezi představiteli hlavních postav byly hollywoodské hvězdy Gregory Peck a Anthony Quinn.



Obr. 19: Anthony Quinn jako Eskymák Inuk ve filmu *The Savage Innocents*. Paramount Pictures. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 120

James Oliver Curwood je Susan Kollin uváděn jako další významný spisovatel, který proslavil *The Klondike Gold Rush* jako americkou záležitost a Aljašku jako „The Last Frontier“. Ale Curwood na rozdíl od Londona nebo Beacha nebyl přímým účastníkem zlaté horečky. Jeho literární úspěchy zaujaly kanadskou vládu a ta mu nabídla za paušální roční honorář plus cestovní výlohy realizaci pracovních cest po západě Kanady za účelem shromažďování materiálu pro další články a romány o přírodě. Měly být koncipovány k podpoře amerického osídlení Kanady. Výsledkem literární mise bylo přes 20 románů, ve kterých Curwood zpopularizoval Dálný Sever jako „God's Country“.³¹⁰ Z Kanady se děj jeho příběhů o průkopnících Severu přenesl i na sousedící Aljašku. Toto období se odráží např. v románu *The Alaskan: A Novel of the North (Aljašan)* (1923) věnovanému „silným a odvážným mužům a ženám Aljašky, nové říši vznikající na Severu“.³¹¹ Román byl pouhý rok po vydání hollywoodskými scénáristy adaptován do populárního stejnojmenného filmu.³¹² V kontextu s vytvářením obrazu Aljašky v povědomí veřejnosti nazývá Kollin Curwooda „americkým propagátorem Dálného Severu“³¹³ a v souvislosti s dílem *The Alaskan* upozorňuje na jeho snahu (v souladu s objednávkou) představit Aljašku jako **místo pro přitažlivé dobrodružství** a život současné doby. *The Alaskan* představoval neobvyklý úhel pohledu, neboť Curwood se na rozdíl od svých předchůdců (Muir, London) pokusil narušit dosavadní převažující představu oblasti jako zapomenuté, neúrodné země, zbavené všech přijatelných využití. Do díla promítl svoji vizi využití zemědělského potenciálu Aljašky a do hlavní postavy románu (Adama Holta) romantickou představu amerického farmáře transponovanou na Dálný Sever.³¹⁴ Kollin ve své analýze uvádí, že

³¹⁰ V době, kdy Curwood psal své dobrodružné příběhy, se prodalo v USA přes čtyři miliony jeho knih. Značný byl i mezinárodní úspěch – jeho romány byly publikovány ve dvanácti jazycích.

KOLLIN 2001, str. 82

³¹¹ Tamtéž, str. 82

³¹² *The Alaskan* (1923)

³¹³ KOLLIN 2001, str. 81

³¹⁴ V souvislosti s Curwoodovou vizí zemědělského využití Aljašky S. Kollin cituje z článku *Under Western Skies* v *Saturday Evening Post* G. Pinchota, ředitele Forests Servis, který se zabýval potenciálem Aljašky: „O velkých rozlohách zemědělské půdy, připravené produkovat hojnost ovoce,

taková zobrazení se podílela na vytváření obrazu Aljašky jako slibné podpory Spojených států amerických a upevňovala euroamerickou převahu v regionu.³¹⁵ Curwood navíc posiloval vytváření těchto asociací, když prezentoval aljašské původní obyvatele jako poslušné zaměstnance bílých Američanů pracujících na svých vlastních pozemcích. S Aljaškou byly spojeny i další filmy inspirované Curwoodovým dílem jako např. *Call of the Yukon* (1938) nebo *Back to God's Country* (1953). Pro filmové tvůrce byla témata Curwoodova díla velmi přitažlivá. Za osmdesát let dosáhlo počtu více než dvou stovek adaptací,³¹⁶ které vyvrcholily úspěšným filmem Jeana A. Annauda *L'ours (Medvědi)* v roce 1988.



Obr. 20: *Call of the Yukon* J. O. Curwooda jako námět mnoha filmových adaptací z exotického Severu. Ted. Mala. 1938. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 84.

zeleniny a obilí jako Severní Evropa“ a „pastvinách pro dobytek a karibu v obrovských rozlohách, obrovských zdrojích dřeva vhodného pro rozvoj dolů“ a především „o způsobilosti této velké země produkovat a živit populaci“. KOLLIN 2001, str. 83-84

³¹⁵ Tamtéž. str. 84-86

³¹⁶ Období let 1910-1988, v tomto počtu nejsou zahrnuty adaptace televizní. IMDba 2013

Nyní přistoupím k podrobnější analýze čtyř konkrétních děl z kategorie fiction, abych na rozdílných přístupech k reprezentaci Aljašky představil alespoň základní typologii.

a) První typ: pokus o věrné zobrazení reality. Film *The Eskimo* (1934).

The Eskimo je první hraný film vůbec natočený na Aljašce. Je pokládán za milník v historii kinematografie také proto, že domorodí Američané (aljašští Eskymáci Inupiaté) poprvé v dějinách filmu promluvili na plátně vlastním jazykem. O tom, jaký význam je tomuto dílu dnes na příkladaán na samotné Aljašce svědčí fakt, že verze, kterou jsem měl příležitost studovat v archivu v Anchorage, byla na začátku opatřena vystoupením filmového historika Jerry Brighama z *UAF*, který seznamuje diváky s okolnostmi jeho vzniku. Upozorňuje, že se jedná o „neobvyklý film a pozoruhodnou část aljašské historie“. Po skončení filmu se ještě stručně rekapituluje životní dráhu aljašského inupiatského herce Ray Wise Mala.

Podkladem pro filmový příběh byly knihy *Die Flucht ins weisse Land* a *Der Eskimo* dánského přírodovědce Petera Freuchena³¹⁷, přítele a spolupracovníka K. Rassmusena, který prožil velkou část života mezi grónskými Eskymáky. Jedna z anotací, pod kterou byl film uváděn, zněla „Šťastný život Eskymáka je katastrofálně změněn, když se setká s bezohledným bílým obchodníkem.“³¹⁸

³¹⁷ Peter Freuchen (1886-1957), dánský badatel, zoolog, antropolog a spisovatel. Autor vědeckých článků a více než třiceti knih (vědeckých, autobiografických a románů), zaměřených primárně na oblast Thule (Grónsko), domorodou kulturu a výzkum. Jeho první žena byla Inuitka. Mimo jeho vědecké aktivity se přes dvacet let pohyboval ve filmovém průmyslu, jako odborný poradce a scénárista se specializací na témata související s Arktidou. Nejznámější je právě jeho práce na Oscarem oceněném filmu *Eskimo. Arctic Thule: Peter Freuchen*.

³¹⁸ OSCAR 2014

Z hlediska snahy o věrnou reprezentaci aljašské reality je potřeba se podívat na prostředky, které k tomu autoři zvolili. Při analýze jsem dospěl k těmto čtyřem řezům: narativní struktura příběhu, volba hereckého obsazení a způsob realizace a míra umělecké (nebo věcné) stylizace. Dovolím si tyto čtyři aspekty aplikovat i na ostatní rozebírané snímky.



Obr. 21: Aljašský eskymácký herec Ray Mala ve *Eskimo*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.
In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 84.

Struktura příběhu:

Narativ filmu³¹⁹ je uchopen jako pohled do života hlavního hrdiny. Je jím aljašský Eskymák Mala, ve své komunitě uznávaný

³¹⁹ Stručný děj filmu: Hlavním hrdinou je aljašský Eskymák Mala, ve své komunitě uznávaný lovec. Touží po pušce, a aby ji získal, musí se vydat na dalekou přes zimní tundru k zálivu, kde kotví loď bělochů. Kapitán a obchodník v jedné osobě od Maly za pušku požaduje nejen všechny kožešiny, ale noc s jeho ženou, kterou předtím opije. Mala přistoupí na návrh kapitána zúčastnit se s Eskymáky lovu na velrybu, když mu kapitán slíbí, že se jeho ženy již nedotkne. Při oslavách lovu kapitán poruší své slovo a ženu unese. Když se ženě podaří za svítání uniknout, je omámená alkoholem a na ledové kře omyl zastřelena prvním důstojníkem. Mala viní ze smrti ženy kapitána a harpunou ho zabije. Nešťastný a se vrací s dětmi do rodné vesnice. Z nutnosti si jako manželku bere mladou dívku Ivu, kterou však nemiluje, neboť musí stále myslet na tragédii své první ženy. Starý lovec mu poradí, aby požádal duchy o nové jméno, což Mala na posvátném místě učiní. Jméno Kripik znamená novou identitu i zlepšení vztahu k druhé ženě. Po několika letech je v oblasti založena policejní stanice. Dva

lovec. Jeho místo v komunitě je pevné, přičemž jeho „povolání“ je zvoleno jako typus nejčastějšího „povolání“ v Arktidě a zároveň jako projev existenční nejistoty, tj. závislosti na tom, co kdy uloví. Tuto nejistotu pak posiluje i další děj, který je snahou hrdiny pomoci si k lepší zbrani, a zvýšení prestiže i schopnosti přežití. Do cesty se mu však staví vnější těžkosti, které představuje kapitán-obchodník, od nějž chce novou pušku získat. Vzniká tak konflikt, který reprezentuje obecný **konflikt mezi původním a importovaným**, mezi původním obyvatelstvem a novými kolonialisty. Zároveň lze tento střet vnímat jako poměřování sil mezi dvěma kulturami. Tyto síly jsou samozřejmě nevyvážené. Pro zvýznamnění této nerovnováhy děj překračuje hranice téma obchodu do soukromého života Eskymáka, to když obchodník požaduje za pušku nejen všechny kožešiny, ale i strávit noc s Eskymákovou ženou. Konflikt získává rovinu nového dilematu, **kam až je třeba zajít, aby si člověk získal lepší živobytí**. Faktem, že obchodník nakonec ženu unese, je reprezentována naprostá bezohlednost přístupu nového světa ke starému. Žena je nakonec omylem zastřelena a Eskymák tak za pušku zaplatil neúměrně vysokou cenu. Sám pak kapitána zabije.

Tento první dramatický oblouk by však na zobrazení reality nestačil, je to jen jeden aspekt obecného konfliktu. Příběh proto pokračuje s novou ženou, kterou si Eskymák bere z nutnosti. Do narativu vstupuje **motiv mystiky, náhody a drsných přírodních podmínek**. Eskymák se snaží změnit identitu a od předchozího života se „odstříhnout“, požádá duchy o nové jméno a dostane se mu ho od nich: Kripik. Pak v děsivé sněhové vánici zachrání dva muže, o nichž ale netuší, že jsou strážci zákona, kteří si jdou právě pro

policisté se dozví o vraždě kapitána a vydají se Malu zatknout. V děsivé vánici se však ztratí a od smrti umrznutím jsou zachráněni tím, koho hledají – Eskymákem Malou (Kripik). Než se zotaví, žijí u něj a netuší, že on je tím, koho hledají. Ale posléze je jeho nová identita prozrazena. Na policejní stanici se pod vlivem záchrany života a zpráv o hrůzách, kterých se bílí obchodníci dopouští na Eskymácích rozhodnou oba policisté Kripik propustit. Nově příchozí inspektor je však přinutí slib zrušit. Kripik je spoután řetězy a čeká na transport. V noci se za cenu zranění ruky vyvleče z pout a se psím spřežením ujíždí domů. Aby přežil, musí postupně zabít své psy a podstoupit zápas s vlkem. Dorazí až k vesnici, kde ho polomrtvého najde jeho syn. Druhý den ho přijíždějí zatknout policisté. Kripik zabrání synovi, aby je zabil a sám navždy opouští vesnici. Přidá se k němu jeho žena Iva, vyjadřujíc tím svou lásku k němu. Policisté se za nimi neodvážejí na pohybující se kry, po kterých unikají, ale seržant je má bezpečně na mušce. Vzpomene si však na to jak jim Kripik zachránil život, sklóní pušku, volá sbohem a přeje jim hodně štěstí. Kripik se ženou mizí mezi krami...

něj. Když se tato skutečnost vyjeví, ukáže se, že strážci zákona jsou také lidé z masa a kosti, a jsou ochotni z vděku za záchranu životů Eskymáka dokonce propustit. Inspektor je však jiného názoru a Eskymák je spoután řetězy. Zdá se tedy, že nový svět definitivně zvítězil nad starým, přemohl jej a vskutku zlatokopecky si vzal vše, co chtěl. Otázka **viny a trestu, svobody a nového řádu** se tak nakonec stane hlavním a posledním motivem snímku. Eskymák se z pout vysmekne a dá se na útěk. Cestou musí v divočině bojovat s vlkem a spolu se svou novou ženou uniká na ledové kře. Tam se policisté již neodvážejí a seržant v připomínce na svůj zachráněný život nakonec sklopí pušku a tím jim dává novou svobodu.

Lineárně vyprávěný příběh zřetelně naznačuje, že život na Aljašce je **nejenom konfliktem mezi starým a novým světem, ale také bojem o přežití v divočině**. Všechny prvky narativu jsou zvoleny velmi **extrémně** (život, smrt, znásilnění, vězení, vlk, svoboda), a tím se zjevuje patrně hlavní poslání filmu: **život na Aljašce je krutý, plný extrémů a jakoby nestačily přírodní podmínky, nový svět má na ten starý téměř likvidační vliv**. Útěchu nebo svobodu pak svým závěrem zobrazuje **návratem k původnímu, do světa drsné přírody**, kde je možné začít znovu, a kam se nový svět už neodvážejí. Obavu z nové budoucnosti však vyjadřují varující slova Kripik při loučení se svým synem: „Nikdy nechod’ do světa bílých!“³²⁰

Volba herců a důraz na přesnost v realizaci

Za hlavní dva důvody, proč film *The Eskimo* zůstal aktuální do dnešních dní, považuji **použití originálního jazyka domorodců – Inupiatů a sekvence ilustrující život aljašských Eskymáků**. To je zásluha režiséra W. S. Van Dyka a především autora literární předlohy Petera Freuchena, který byl *MGM* najat k práci na filmu mimo scénáře také jako odborný poradce. Freuchen, který z vlastní praxe znal život původních obyvatel Arktidy, požadoval, aby

³²⁰ Vedlejší efektem je zobrazení specifických aspektů málo známého života Eskymáků (především sexuálních a souvisejících s přežitím), které jsou atraktivním rámcem dramatického děje. S těmito prvky ale již pracovaly i předchozí hollywoodské snímky zabývající se Eskymáky, jako například *Kivalina of Ice Lands* (1925) nebo *Frozen Justice* (1929).

zobrazení jednotlivých artefaktů (obydlí, nástroje, oblečení) a technologických postupů doprovázejících jednotlivé periodicky se opakující činnosti (bydlení, lov) bylo co nejpřesnější. Jako příklad jeho perfekcionismu je možno uvést jeden z požadavků na objekty v záběru, že „stanové tyče musí být nařezány ze dřeva zelené vrby a svázány řemeny ze surové kůže, přesně tak jak to uvedl v příběhu“³²¹ Velký důraz byl kladen i na casting, neboť režisér Van Dyke i Freuchen chtěli, aby představitelé domorodců byli skuteční aljašští Eskymáci a nikoliv Asiati nebo bílí herci, jako tomu běžně bylo v předchozích hollywoodských filmech. V rámci zavedeného stereotypu chtěli vytvořit obraz „primitivních Eskymáků“, pro které hledali vhodné typy mezi místními obyvateli (Barrow, Teller). Rovněž představitel hlavní role (Eskymák Mala), měl podle Van Dyka odpovídat typu domorodého osídlení, proto zavrhl aljašského herce Ray Wise, který byl sice z poloviny Inupiat, ale z poloviny ruský Žid, jakkoli se předtím osvědčil ve filmu *Igloo* (1932). Když v castingu vybraný domorodec Robert Mayo z důvodu stresu brzy po zahájení natáčení roli odmítl, souhlasil Van Dyke v časové tísní s přeobsazením Rayem Wisem.³²² Ten se následně stal největší domorodou filmovou hvězdou Aljašky.³²³ Snahu autorů dosáhnout dojmu velké míry autenticity lze přirovnat k Curtisovu úsilí při realizaci *Head Hunters* u Kwakiutlů v *Inside Passage* nebo Flaherthyho u *Nanooka*. S Flaherthym režisér Van Dyke v minulosti úzce spolupracoval.³²⁴

Míra umělecké (věcné) stylizace

Na první pohled se zdá, že vizuální koncept Van Dyka a Freuchena, o který usilovali s téměř dokumentární urputností, vytvořil předpoklady pro poměrně přesnou interpretaci i reprezentaci prostředí a kultury aljašských Eskymáků. Ale paradoxně konečný výsledek tomu v mnoha aspektech neodpovídá.

³²¹ CANNOM In FIENUP-RIORDAN 2003, str. 76

³²² MORGAN 2011, str. 69

³²³ Podrobněji MORGAN 2011

³²⁴ Van Dyke spolupracoval s Flaherthym při natáčení v Polynésii a po jeho onemocnění dokonce převzal režii filmu *Shadows in the South Seas* (1928). IMDBb 2014

Zatímco Curtis a Flaherty posunuli domorodé protagonisty svých příběhů pouze v čase, směrem vzad, aby dosáhli potřebného obrazu „primitivních divochů“, Van Dyke s Freuchenem navíc provedli i posun teritoriální, do jiné části Arktidy. Prvotní příčina se objevuje již ve scénáři. Freuchen původně umístil příběh do Grónska a v první fázi společnost *MGM* o filmování v této lokalitě skutečně uvažovala. Když pak z důvodů vyšších nákladů a předpokládaných technických problémů bylo rozhodnuto natočit film na Aljašce, Freuchen s Van Dykem některé odlišné aspekty kultury aljašských Eskymáků Inupiat již nové lokalitě nepřizpůsobili. Ponechali ty, o kterých se domnívali, že budou ve filmu působit lépe v kontextu s obecně vnímanými stereotypy. Postup konverze do filmové reality názorně ilustruje činnost samotného Freuchena, který byl mj. supervizorem vzhledu eskymácké vesnice v jednotlivých lokalitách během letního i zimního období: „Akce se měla natočit v eskymácké vesnici složené z devatenácti sněhových domů (igloo), původně jsem zamýšlel, že Eskymáci by mohli během záběru tyto domy stavět [...] ale žádný z Eskymáků nikdy neviděl sněhový dům a tak jsem musel provést celou práci sám.“³²⁵ Tím, že fakticky došlo k prezentaci grónských Inuitů jako aljašských Eskymáků, se autoři úmyslně podíleli na fixaci nepřesných stereotypů, založených již Flahertym, které byly, jak zmiňuje L. Morgan, „pro většinu Aljašanů otravné a rozčilující, neboť jejich předkové si nikdy netřeli nosy, aby projevíli cit a ani si mezi sebou nevyměňovali manželky.“³²⁶

Oproti tomu dlouhé sekvence zobrazující činnosti kmene nutné pro přežití jako **lov lososů a ptáků z umiaku, lov na mrože a medvěda, lov velryby a lov karibu** jsou autentickými popisy aktivit aljašských Eskymáků. Pro současného diváka mohou některé záběry působit nevěrohodně, neboť např. při lovu na mrože a medvěda je použito kombinace studiového záběru se zadní projekcí, aby se do akční scény v krátkých prostřizích dostal představitel hlavní role Ray Wise (Mala). Ale mimo tento filmový trik jde o téměř

³²⁵ FREUCHEN In FIENUP-RIORDAN 2003, str. 76-77. Freuchenovy první sněhové stavby pak roztály při náhlé oblevě, musel je postavit znovu v jiné lokalitě. MORGAN 2011, str. 74

³²⁶ MORGAN 2011, str. 16

dokumentární záběry. Štáb filmu musel strávit v Arktidě celý rok a nebylo lehké je nasnímat. Zajímavé svědectví o dlouhotrvajícím úsilí filmového štábu, který měl za úkol tyto aktivity spojené s mořem zaznamenat, vydal M. Philips, člen posádky škuneru, který měl štáb k dispozici.³²⁷ Záznam lovu velryby ještě obsahuje skutečně originální použití klasických člunů poháněných pouze pádly a plachtou. Sekvence lovu karibu zase ukazuje eskymáckou taktiku, při které je během výročního tahu stádo obklíčeno a zahrnuto do řeky, kde je snadnou kořistí pro lovce na lodích.

Nasnímání filmu *The Eskimo* provázelo do té doby v Arktidě nevídané filmařské nasazení. V aljašském Telleru vyrostl „Camp Hollywood“, který obsahoval mimo sídlo produkce a ubytovací kapacity také filmovou laboratoř. Štáb zahrnoval mimo 42 kameramanů a techniků i 6 pilotů letadel a loď.³²⁸ Domorodci byli najímání na práci na komparsové scéně za 5 dolarů na den. V průběhu natáčení též neúspěšně stávkovali za zvýšení mezd. Neobvyklým zážitkem pro Eskymáky byla projekce denních prací, které pro ně v Telleru pod širým nebem uspořádal režisér Van Dyke.³²⁹

Na závěr analýzy považuji za důležité uvést do kontextu jeho komunikační účinnost, a to jak dovnitř (do eskymácké komunity), tak směrem ven (úspěch na filmovém trhu).

Ve své době byl film *The Eskimo* velkolepě uváděn jako „největší film, jaký byl kdy natočen“.³³⁰ I když získal Oscara za střih (jako první v historii), tuzemské tržby nepokryly vysoké náklady. *MGM* na to reagovala změnou propagace, při které potlačila koloniální motiv a zvýraznila motiv sexuální. Změnila název filmu na *Eskimo Wife-Traders*, a v rámci propagace se objevily slogany jako „Nejpodivnější mravní kodex na povrchu zemském – muži, kteří sdílí své manželky, ale zabíjí, jestliže je

³²⁷ FILMING ESKIMO 1933

³²⁸ FIENUP-RIORDAN 2003, str.77-78

³²⁹ Fotodokumentace, *Museum of Modern Art, Film Stills Archive* in: FIENUP-RIORDAN 2003, str.

75

³³⁰ DUNHAM 2014 [on-line]

někdo okrade.“³³¹ Kritika posuzovala přirozenost a přesvědčivost a vesměs *The Eskimo* srovnávala s předchozími filmy *Nanook* a *Igloo*, někteří ho dokonce stavěli před *Nanooka*. Hodnocení z časopisu *Hollywood Reporter* že „tento je tak dobře odvyprávěn, natočen a zahrán, že je pro diváky realitou“ uvádí antropoložka Fienup-Riordan jako příklad, k jaké míře matení diváků může dojít, když diváci pochopitelně nemají možnost verifikace předkládaných informací.

Pro současné aljašské Inupiat je však *The Eskimo* stále důležitým filmem, považují jej za část své historické paměti především pro pravdivé zobrazení podrobností o lovu, oblékání a žití. Tento fakt potvrzuje i svědectví J. Vanderrgriffa, majitele *Pictures Inc.* z Anchorage, že značně amortizované kopie filmu ještě před nástupem videa obíhaly čtyřicet let po aljašských kinech a domorodci na ně stále chodili.³³²

³³¹ FIENUP-RIORDAN 2003, str.79

³³² FIENUP-RIORDAN 2003, str. 85

b) Druhý typ: pokus o environmentální akcent. Film *On Deadly Ground* (1993)

On Deadly Ground, v české distribuci uvedený jako *Aljaška v plamenech*, je jedním z prvních novodobých filmů o Aljašce, který se pokusil založit děj na environmentálním tématu. Film natočil jako svůj režijní debut Steven Seagal, známý ve své době především jako hvězda akčních filmů. Sám v něm ztvárnil hlavní roli. I když film nebyl kritikou přijat příznivě, celosvětová distribuce znamenala zpřítomnění další nové reprezentace současné Aljašky ve fikčním filmu. Samotná realizace byla pro Aljašku významnou filmovou událostí, neboť většina exteriérových scén filmu byla natáčena skutečně na jejím území a podle informace *Alaska Film Office* byl *On Deadly Ground* největší filmovou produkcí, kterou Aljaška do té doby zažila.³³³ Autorem námětu byl rovněž S. Seagal, který se podle svých slov pustil do režie a produkce proto, že chtěl mít svůj produkt pevně ve svých rukou. Po sérii akčních filmů chtěl v kontextu environmentálních témat a svého svědomí „vytvořit film, který by lidi nejen pobavil, ale přinesl jim i námět k přemýšlení.“³³⁴

Při analýze filmu budu opět postupovat zvoleným způsobem.



Obr. 22: Reprezentace života Eskymáků prostřednictvím „typického“ eskymáckého obydlí v představách hollywoodských výtvarníků ve filmu S. Seagala *On Deadly Ground*. Materiál polystyren.

In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 15.

³³³ Ropozpočet filmu byl 50 milionů dolarů. IMDbc 2014

³³⁴ IMDbd 2014

Struktura příběhu:

Děj filmu³³⁵ je zasazen do současné Aljašky (90. let) a hlavní linie se tematicky váže k těžbě ropy jako největšího ekonomického potenciálu Aljašky. V rychlé expozici jsou během havárie představeny dvě hlavní postavy: naftařský magnát Jeggins se svou suitou, ztělesňující bezohlednost a nezkrotnou touhu po zisku, a Forest Taft, specialista na hašení ropných vrtů. V úvodní scéně ještě spolupracují, ale poté, co Taft odhalí Jenningsův úmysl spustit novou těžbu i za cenu ekologické havárie, spouští se ústřední dramatický konflikt, jenž vrcholí pokusem Jenningse Tafta zabít. Tradiční **westernový žánrový vzorec, postavený na nesmiřitelném boji dobra a zla**, je tedy v případě *On Deadly Ground* **obohacen o environmentální téma ohrožené divočiny a případného zániku původních etnik**.

Příběh je dále vyprávěn ve dvou paralelních liniích pronásledovaného a pronásledovatelů, které se v konfliktních scénách vždy protnou. Při záchraně Tafta po neúspěšném atentátu na stanici v centru Aljašky se podstatným dramatickým faktorem stává opět **drsná příroda, která akceleroje akčnost**. Zároveň je tu využita opět jako symbol – příroda je totiž domovem eskymáckého kmene (podle Seagala Inupiat). **Mystika**, jako aljašské audiovizuální klišé, nastupuje právě kontaktem Tafta a eskymáckým náčelníkem Silookem. Ten jej přivádí na posvátné místo, aby nabral dostatek síly před úderem na naftařskou společnost. U Tafta Silook

³³⁵ Stručný děj filmu: Forest Taft, ztělesněný Saegalem je specialista na hašení požárů naftových vrtů pracující pro *Oil Company Aegis* na Alasce. Aegis je korumpována jejím vlastníkem M. Jenningsem, kterému nezáleží na tom, zda ropa uniká do moře nebo do země, pokud mu to vydělává peníze. Navenek však předstírá, že o životní prostředí jeho společnost dbá na prvním místě. Natáčí i množství TV reklam, které tento dojem podporují. Hlavní problém je spojen se zprovozněním nové vrtné plošiny *AEGIS-1*. Společnost ji musí dokončit a spustit do třinácti dnů, jinak budou územní práva vrácena Eskymákům a aljašské vládě. V sázce jsou miliardy dolarů. Aby o licenci nepřišel, rozhodne se Jennings plošinu spustit za každou cenu. Jennings ví, že jediný předák vrtu, Hugo Palmer, má disketu s kompromitujícími údaji a pošle za ním své hrdlořezy MacGrudera a Otta, kteří ho po mučení zabijí. Před smrtí se však Palmer o disketu zmíní Taftovi. Ten ji najde a naznačí Jenningsovi, že o jeho problému ví. Jennings se ho pokusí prostřednictvím MacGrudera a Otty také zlikvidovat na opuštěné přečerpávací stanici. Téměř mrtvý Taft je zachráněn eskymáckou dívkou Masou, která ho odveze ke svému kmeni, kde je náčelníkem její otec Silook. Za Silookovy asistence podstoupí Taft mystickou vizi, na jejímž konci prohlédne a pozná pravdu. Bezprostředně poté je Silook zabit McGruderem. Taft s Masou se vydává na cestu, aby zabránil Jenningsovi ve spuštění *AEGIS-1*, než zničí všechno kolem, což se mu po akčních scénách a explozích podaří. Během Taftova tažení je zabit Jennings se všemi nejbližšími přísluhovači. Závěrečná scéna filmu se odehrává v budově *Alaska State Capitol*, kde Taft před zástupci domorodých kmenů Aljašky a novináři pronáší řeč o ohrožení životního prostředí planety.

vyvolává pohádkovou hypnotickou vizi, ve které zápasí s medvědem a nakonec je postaven před volbu – má se rozhodnout mezi svůdnou mladou dívkou a starou eskymáckou ženou. Dívka symbolizuje Zemi a žena Pravdu. Jde o velmi přímočarý, až laciný motiv, nicméně v kontextu ostatního děje přiléhavý. Důležitý dějový prvek je nejasný původ hlavní postavy – o Taftově minulosti se divák mnoho nedozví, ale může tipovat z oblečení. Taft nosí ve všech scénách (mimo pobytu u Eskymáků) oděv odkazující k jeho patrnému domorodému původu. Proto sekvenci „prohlédnutí“ nebo „Paridova soudu“ mezi Zemí a Pravdou je možné interpretovat jako **návrat hlavního hrdiny ke svým vlastním kořenům**.

Po usebrání nastává boj. Tafta doprovází dívka Masa, která ho předtím zachránila a přivezla ke svému kmeni. Spolu projdou aljašskou divočinou a dorazí k Jenningsovu ropnému vrtu. Mimo již dříve zmíněných postupů pracuje také Segalův příběh od začátku s dramaturgicky osvědčenou metodou časového zámku – pokud Jennings nespustí vrt do třinácti dnů, přijde o licenci a držitelé územních práv se stanou opět domorodci a stát. Konečný boj se tak ničím neliší od jiných žánrových akčních filmů. Jennings a všichni negativní hrdinové jsou postupně potrestáni a vrtnou plošinu Taft za asistence Masy postupně promění v hořící pochodeň.

Až v úplném závěru se tak vrací **přímočarý environmentální motiv**. Taft hovoří o ohrožení životního prostředí planety, jeho patetické vize jsou obrazově řešeny rapidmontáží dokumentárních záběrů, které toto ohrožení ilustrují. Sekvence je pozoruhodná koncentrací extrémních podob ekologických katastrof: impresivně natočené úniky ropy, havárie tankeru *Exxon Valdez*, ohrožení pitné vody, smog, zamoření toxickými látkami. Taková práce s archivním materiálem by za jistých okolností v non-fiction žánrech mohla být povýšena na filmový esej, zde však vůbec nejde o jiné roviny sdělení, než o tu první. Smysl této sekvence je jen zvýšit emocionální efekt hrdinových slov, a díky extrémním záběrům tak zaútočit na nejnižšího možného společného jmenovatele diváků, tj. touhu po senzaci.

Děj filmu zapadá tedy do žánrového vzorce westernu s prvky akčního filmu. Je obohacen o environmentální téma, které však v závěru devaluje patosem a prostoduchou přímočarostí. Původní obyvatelé jsou vyliční jako dobří, ti, kteří umějí zacházet s mystikou přírody, a hlavní hrdina je možná jedním z nich.

Volba herců a důraz na přesnost v realizaci

Casting filmu koresponduje s obecně platnými pravidly hollywoodské produkce, v nichž je obsazení jedním z důležitých faktorů ovlivňujících pozdější návštěvnost a tím návratnost nákladů. To bylo důležité zejména u bílých herců.³³⁶ Pro představitele domorodců požadoval Seagal skutečné Eskymáky. A právě hledání mezi původními obyvateli se ukázal být jedním z nepředpokládaných realizačních problémů. Po neúspěšném pokusu nalézt mezi domorodci vhodnou ženu, Seagal rezignoval a do role Masy obsadil čínskou herečku (Joan Chen).³³⁷ Eskymák Charlie Kairaiuk byl pro film najat jako „authenticity consultant“ a měl zajistit věrohodný dojem scén s domorodci. Největší problém byl ale s nalezením vhodného představitele postavy inupiatského šamana Silooka. Po dvou měsících pátrání objevil Irwinga Brinka, starostu eskymácké vesnice, který byl ale Yup'ik. Protože byl aktivním členem Ruské pravoslavné církve, musel přijetí role šamana konzultovat s ostatními staršími (elders) ve vesnici.³³⁸ V souvislosti s postavou šamana na naléhání domorodého odborného poradce vznikla neplánovaně ještě nová postava jeho pomocníka (Tunrak). Mimo hlavní představitele filmové eskymácké komunity tvořil osazenstvo domorodé vesnice nesourodý komparz zahrnující příslušníky Yup'ik, Inupiat, Aleut ale i Japonce, Číňany, Korejce a Filipínce.³³⁹

³³⁶ S. Seagal, M. Caine, J. Chen, John C. McGinley, R. L. Ermey.

³³⁷ V Americe a v Evropě předtím známá z kultovního TV seriálu *Twin Peaks* (1990).

³³⁸ Antropoložka Fienup-Riordan uvádí, že pro Yup'ik byla těžko představitelná představa, že respektovaná autorita praktikující pravoslavnou víru by předstírala, že je šaman (angalkuq). Misionáři kladli rovnítko mezi uctívání d'ábla a šamanismus. V současné době v kontextu s výkladem minulosti je situace již jiná – na šamany je pohlíženo jako na silné duchovní vůdce. FIENUP-RIORDAN 2003, str. 195

³³⁹ Tamtéž, str. 197

Míra umělecké (věcné) stylizace

Seagalovy ambice zobrazit prostředí domorodců autenticky byly stejné jako úsilí Van Dyka, když natáčel šedesát let před tím film *The Eskimo*. Výsledky však byly rozdílné. Zatímco Van Dyke měl k dispozici Freuchena, znalce Arktidy, který eskymácké stavby do detailu znal a postavil vše z originálních přírodních materiálů, Seagalova vesnice byla zhotovená kompletně v Hollywoodu, byla dovezená na Aljašku a zpět – byla z plastu a gumy. Její zhotovení stálo 3 miliony dolarů. Stavby byly kompilací různých domorodých obydlí a předlohou pro jejich tvůrce byly historické fotografie příbytků z různých oblastí Arktidy. Antropoložka Fienup-Riordan ve svém hodnocení staveb uvádí: „Vesničané Inupiat nebo Yup'ik mohli drnová obydlí postavit za zlomek ceny, *Warner Brothers* by ušetřily peníze a vesnice by vypadala mnohem autentičtější, i když možná ne tak dramaticky. [...] Každý dům je jedinečný a žádný neodpovídá stavbě, která byla jejich předlohou.“³⁴⁰

V souvislosti s kostýmy, které též představují nejednotnou směs stylů³⁴¹, pak zmiňuje zajímavý detail – najaté domorodé ženy se důrazně bránily požadavkům dělat přes strojem zhotovené švy hrubé viditelné stehy, které měly podle filmové garderobiérky působit hrubě a tím „přírodně“. Filmová designérka však nevěděla, že neviditelné ruční švy jsou symbolem zručnosti žen Inupiat a Yup'ik. Dělal je s pečlivostí, ke které je vedly jejich matky. Tradiční oděvy byly určeny pro používání v dešti a na moři, proto musel být každý šev dokonalý. Sami lovci by oděvy s hrubými švy odmítli, protože věřili, že viditelné stehy jsou příčinou nezdaru při lovu tuleňů.

Domorodý „authenticity consultant“ také přiměl Seagala, aby upustil od úmyslu napodobit ve filmu tradiční obřady, protože by mohly pobouřit domorodé diváky a místo toho raději použil jím zhotovené artefakty (masky, náhrdeníky apod.), které se objevují se při scéně uzdravování Tafa.

³⁴⁰ Tamtéž, str. 199

³⁴¹ Eskymáků Inupiat, Yup'ik a Inuitů.

Na závěr se nabízí stručné srovnání Seagalova *On Deadly Ground* s Van Dykovým filmem *The Eskimo*. Seagal před svým přiletem na Aljašku *The Eskimo* nikdy neviděl.³⁴² Šedesátiletý odstup přitom nezměnil vnímání zažitých stereotypů. Transpozice domorodců v čase (do filmařsky atraktivního období někde kolem tzv. prvního kontaktu) a vnímání jejich kultury se tu opakovalo, a jestliže u Van Dyka působí pro diváka neznalého faktů uvěřitelně, u Seagala má téměř komickou podobu.³⁴³ Na rozdíl od filmu Van Dyka nejsou v *On Deadly Ground* původní obyvatelé dominantní kulturou; zatímco ve filmu *The Eskimo* je hlavním hrdinou domorodý lovec Mala, v Seagalově filmu si Eskymáci zvolí bílého muže, aby šel bojovat za jejich práva. Ve srovnání s Taftem je jediným akčním projevem jejich vzdoru situace, když dívka Masa na tiskové konferenci potřísni košili magnáta Jenningse ropou. Autenticita staveb a oděvů Seagalova filmu je neodpovídající, i když tentokrát už nebylo jako obydlí použito iglú, ale variace na drnové příbytky. Film *The Eskimo* mimo dramatický děj obsahuje i motivy z běžného života domorodců. Takové scény v *On Deadly Ground* zcela chybí, **domorodci působí spíše jako dekorace** a mají roli kontrastu, který má posílit postavu bojovníka Tafta. Navzdory vynaloženým nákladům zůstal Seagalův film v reprezentaci reality původním obyvatelům Aljašky hodně dlužen a zcela jistě nenaváže na perцепci *The Eskimo*. Sami aljašští Eskymáci ho vnímají spíše jen jako bombastické upozornění na svou existenci.³⁴⁴

Zbývá otázka, je-li *On Deadly Ground* něčím jiným než akčním dobrodružným filmem. Odlišným ho činí jeho environmentální motiv, který mu vyčítali příznivci předchozích Seagalových akčních filmů a mnohdy také kritika, avšak z hlediska reprezentace Aljašky se mi toto téma jeví jako v současné době

³⁴² FIENUP-RIORDAN 2003, str. 199

³⁴³ Typickým příkladem může být scéna, kdy Jennigsovi žoldáci přistanou helikoptérou v eskymácké vesnici, kde je vítá zástup zasmušilých Eskymáků s oštěpy v rukou.

³⁴⁴ V reklamním videu představitel Skilooka uvedl, že starší (elders) z jeho vesnice ho pověřili, aby poděkoval za možnost účinkování ve filmu. Bylo pro ně důležité, aby věděli, že životní styl Yup'ik stále existuje. Řekl, že více než zábavou je pro ně film příležitostí ukázat ostatnímu světu něco o jejich jazyku, historii a tradicích. Antropoložka Fienup-Riordan komentovala tento výrok slovy že „dokončený film bohužel udělal málo pro to, aby ukázal tento potenciál a příspěvky Yup'ik k této prezentaci zůstaly většinou ležet na podlaze střížny.“ FIENUP-RIORDAN 2003, str. 200

nejdůležitější. Film *On Deadly Ground* upozorňuje na rozpor mezi těžbou ropy a narušováním původních ekosystémů. Od roku 1994, kdy byl Seagalův film uveden, je tento aspekt na Aljašce stále aktuálnější, jak vzrůstá tlak na otvírání dalších nalezišť v aljašské oblasti Arktidy.

c) Třetí typ: Aljašská divočina jako místo duševní očisty.
Film *Into the Wild* (2007)

Into the Wild zastupuje ve výběru fikčních filmů reprezentujících Aljašku především romantický idealismus. Natočil jej režisér Sean Penn. Předlohou pro něj byl stejnojmenný bestseller amerického spisovatele Jona Krakauera z roku 1996.

K práci na knize Krakauera inspiroval požadavek, aby napsal pro časopis *Outside* článek o smrti čtyřiaadvacetiletého amerického mladíka Christophera J. McCandlesse, který byl v roce 1992 za nejasných okolností nalezen mrtvý v aljašské divočině. V jeho blízkosti bylo nalezeno několik knih, nevyvolaných filmů, stručný deník a vzkaz s prosbou o pomoc. Chyběly však jakékoliv osobní doklady, takže zjištění identity trvalo dlouho dobu. Krakauerův článek *Death of an Innocent* (1993)³⁴⁵ vzbudil mimořádný ohlas, který neměl v historii časopisu obdoby. Početné reakce však byly velmi polarizované a sám Krakauer o nich napsal: „Někteří čtenáři chlapce bezmezně obdivovali za jeho odvahu a vznešené ideály, jiní mu nadávali, že byl lehkomyšlný idiot, potrhlý narcisista, který si smrt přivodil svou namyšleností a hloupostí – proto si vůbec nezaslouží tak velkou pozornost médií.“³⁴⁶

Tyto názory pobídly Krakauera k dalšímu pátrání po detailech životního příběhu tragicky zemřelého a začal objevovat paralely, které silně evokovaly fáze jeho vlastního života. Hlavním tématem knihy, kterou poté napsal, se stal silný **vliv divoké přírody na imaginaci Američanů** a hledání možného vysvětlení dramatu, který se beze svědků odehrál v opuštěné aljašské tajze.

Scénář filmu, jehož autorem je režisér Sean Penn, v interpretaci faktů odpovídá literární předloze. Penn chtěl být autentický i v případě obrazu místa, které se stalo završením McCandlessova putování. Požadoval, aby byly tyto scény nasnímány skutečně na Aljašce.

³⁴⁵ KRAKAUER 1993, str. 40-46

³⁴⁶ KRAKAUER 1996, Author's note.



Obr. 23: Místo pobytu McCandlesse v aljašské divočině. Proslulý autobus č. 142. *Into the Wild* (2007).
In: Internet.

Struktura příběhu

McCandlesův příběh³⁴⁷ je ve filmu vyprávěn nelineárním způsobem. Strukturu filmu představuje hlavní motiv, **pokus o přežití na Aljašce**, ale celý obraz McCandlesse (Emile Hirsch) je postupně skládán z jednotlivých fragmentů, momentů jeho života, zejména z posledních dvou let po té, co opustil rodinu. Z hlediska časové posloupnosti film pracuje s těmito motivy metodou flashbacků. Penn jistě stál na začátku před rozhodnutím, zda transpozice literatury faktu by si neříkala o žánr docudramatu (jak

³⁴⁷ Stručný děj filmu: Dvaadvacetiletý Chris J. McCandless končí s dobrými výsledky studium. Rodiče očekávají, že bude dál pokračovat na Harvardu, Chris však místo toho po promoci opouští univerzitu svým starým autem, když před tím veškeré úspory (25 000 dolarů) věnuje na dobročinné účely. Ovlivněn knihami Tolstého a Londona chce být nespoután konvencemi moderní společnosti a mít plnou kontrolu nad svým životem. Poté, co se při povodni do motoru auta dostane voda a nefunguje, Chris spálí zbytek peněz a zavrhne i své původní jméno a stopem vyráží dál. Jako Alex Suprertramp začíná svou velkolepou dvouletou cestu napříč Severní Amerikou. Pracuje na obilných polích Jižní Dakoty, na kanoi sjíždí řeku Colorado, jako hoboese cestuje na nákladních vlacích, ocitá se mezi bezdomovci v Los Angeles. Mezi jednotlivými fázemi cesty se dozvídáme o jeho problematickém vztahu k rodičům, který je jedním z hlavních důvodů jeho odjezdu. Během všech setkání McCandless každému zdůrazňuje, že konečným cílem je Aljaška, jejíž divočina pro něj představuje vrchol nezávislosti. Ve Slabs se v komunitě tuláků a nezaměstnaných setkává s dívkou Tracy, která se do něj zamiluje. Vidina Aljašky je však pro Chrisa důležitější než vztah. Sblíží se také se starým R. Franzem, u kterého delší dobu žije. Když ho Franz odváží na začátek jeho cesty na Aljašku, zeptá se, zda by souhlasil, kdyby ho adoptoval jako svého syna. Na Aljašce Chris vyráží do divočiny s minimálním vybavením a přesvědčením, že se dokáže uživit s tím, co mu poskytne příroda. Po několikadenním pochodu nalezne po přebrodění řeky v tajze starý autobus a v něm se ubytuje. První měsíce se zdá, že vše probíhá podle jeho představ, ale později má problém ulovit zvěř. Proto se po devíti týdnech pokusí tábořiště opustit, ale rozvodněná řeka mu v tom zabrání. Při pokusu zahnat hlad se částečně otrávil špatně určenou rostlinou. Zeslábně natolik, že se z následků otravy se již nevzpamatuje a po šestnácti týdnech samoty uvnitř autobusu umírá.

to s podobným příběhem z Aljašky udělal režisér Werner Herzog ve filmu *Grizzly Man*), nakonec však vsadil na hraný film s velkým vizuálním potenciálem. Rozdělil jej do čtyř kapitol, jejichž názvy se prostřednictvím titulku objevují v obraze: *My Own Birth* (Mé narození), *Adolescence* (Dospívání), *Manhood* (Mužství), *Family* (Rodina) a *Getting of Wisdom* (Zmoudření).

I když první záběry a sekvence filmu představují promoci McCandlesse na univerzitě a dal by se vnímat jako začátek příběhu, pro hrdinu tento okamžik znamená tečku za minulostí. Teprve pak nastává začátek nového nekonvenčního života. Dvouletá cesta před odjezdem na Aljašku je pojata ve stylu **road movie** s výtvarně silnou a nápaditou kamerou. Smyslem první kapitoly je vystavění typického amerického motivu **amerického motivu o cestě na západ a hledáním nezávislosti**.³⁴⁸ Hrdina převede všechny úspory na charitu, spálí hotovost, opustí nepojízdné auto v arizonské poušti a popře předchozí identitu přijetím nového jména (Alexandr Supertramp).

V druhé kapitole, když si vybere za útočiště vrak autobusu, si začne poprvé uvědomovat **ohrožení života**, neboť jeho zásoby rýže brzy dojdou a je otázka, zda si jako městský člověk dokáže vůbec něco ulovit. Má s sebou ale knihy svých totemických literárních autorů (J. Londona, L. N. Tolstého, H. D. Thoreaua), tak stále věří, že zkoušku zvládne, je odhodlán „žít několik měsíců jen z toho, co poskytne příroda.“³⁴⁹ V retrospektivě se vrací do Los Angeles, ze kterého utekl, což je typický a ve filmu často využívaný kontrast. **Střet s projevy civilizace a jejich neakceptování** je tu vyjádřeno městským flashbackem a kombinací s romantickými přírodními scénériemi a situacemi z McCandlessova nového života. Uchopení této reprezentace Aljašky a člověka v něm je zde zcela poplatné

³⁴⁸ Tuto interpretaci posilují retrospektivní sekvence neshod s rodiči, které odhalují McCandlessovu nechuť k jejich kariérismu a pokrytectví. Otec McCandlesse udržoval tajně vztah s první ženou a i po sňatku s Chrisovou matkou s ní měl syna narozeného až dva roky poté co na svět přišel McCandless. KRAKAUER 1993, str. 121

³⁴⁹ McCandlessova interpretace, již vysvětlil svůj záměr řidiči J. Gallienovi, který ho vysadil na začátku jeho cesty. Gallien byl posledním člověkem, který ho viděl živého. KRAKAUER 1993, str.

Londovou výroku „Den skončil – jeden ze všech mých dnů. Zítra bude nový den a já jsem tak mladý.“³⁵⁰

Ve třetí kapitole prochází hrdina **iniciačním rituálem**. Po kolážových pasážích, stříhaných na hudbu, zachycujících denní činnost nutné k přežití, pečlivě střídaných působivými Aljaškami panoramaty, nadchází scéna, kdy hrdina poprvé zastřelí velkého aljašského losa. Porcování zvířete, vyjmutí srdce a smývání krve v průzračné říční vodě je audiovizuálně vyjádřena s až rituální obřadností.³⁵¹ Hrdina však **v této zkoušce neobstál**: neví, jak maso uchovat a brzy začnou jeho zásobami hýbat červi. Jeho pocity jsou vyjádřeny deníkovým zýznamem: „Jedna z největších tragédií mého života.“

Čtvrtá kapitola směřuje ke zdánlivému šťastnému konci – hrdinova krize se prohloubí natolik, že se rozhodne k návratu do původního života. Není to však vzdání se, McCandless má po **meditaci** pocit (po přečtení Tolstého *Rodinného štěstí*), že smysl jeho mise byl naplněn. „Tak si představuji štěstí. K tomu ještě přibude družka, možná i děti co víc si mužské srdce může přát“, říká ve voice-overu. Následující montáž záběrů balení a opuštění autobusu doprovázená ve zvukové stopě sugestivní písní s textem „Já zranil se, rány zhojily se mi a teď se chystám přistát na zemi“ a naznačuje tak jeho příští záměry. Během vteřiny se však vše změní. McCandless se málem utopí v rozvodněné řece. Cesta k lidem je uzavřena. Otřesen se vrací do autobusu. Hlavní roli převzala **divočina, jíž se McCandless stal vězněm**.

„Kde jsou k sakru zvířata, mám hlad!“ volá hrdina zoufale v poslední, páté kapitole a vrací se tak k ústřednímu motivu filmu. **Okouzlující krajina, do té doby romantická kulisa, se proměnila do podoby soupeře**. Penn s pomocí vynikající kamery (Eric Gautier) představuje divočinu s hitchcockovskou invencí jako všudypřítomného, ale fyzicky neviditelného nepřítele. Opakované neúspěchy při lovu donutí McCandlesse k pokusu živit se rostlinami. Jeho znalosti jsou však nedostatečné a i když má

³⁵⁰ LONDON 1977, str. 57

³⁵¹ Pro dosažení maximálního emočního účinku kamera pracuje se zpomalenými záběry a dlouhoohniskovými objektivy, které nabízejí malou hloubku ostrosti.

odborné knihy, fatální chyba při záměně divoké brambory³⁵² vede k otravě.

Poslední hodiny před smrtí a smrt v aljašské divočině jsou zachyceny vzrušenou pohyblivou kamerou s akcentem expresivní krátkoohniskové optiky.³⁵³ Posledními subjektivními obrazy McCandlessova vědomí jsou koruny aljašských smrků snímaných skrz okno autobusu s rapidmontáží protipohledů na jeho umírající tvář. Tento dlouhý záběr se pak vznese vysoko nad krajinu a symbolizuje divočinu jako člověkem neovlivněnou a nepřemoženou. Posledním záběrem je fotografie reálného Chrise McCandlesse, jak sedí před autobusem s rozesmátým a šťastným výrazem. Text oznamující pravděpodobné datum úmrtí a objasňující okolnosti jeho nalezení slouží jako vystupňování a posílení autenticity příběhu.

Volba herců a důraz na přesnost v realizaci

Casting filmu lze hodnotit jako vydařený. S. Pennovi se podařilo obsadit role v celém rozsahu škálou odpovídajících typů. Vedle slavných jmen (V. Vaughn, W. Hurt, H. Holbrook, C. Keener), působí i další herci v epizodních nebo komparzových rolích tak přirozeně, že některé scény mají až dokumentární pravdivost. O výsledné vyznění filmu se však zásadním způsobem zasloužil představitel McCandlesse Emile Hirsh, který věkově i typově odpovídal. Když pro autenticitu závěrečných scén smrti hladem musel drasticky zredukovat váhu, prohlásil: „Neměl jsem vůbec žádnou energii a to mění všechno. Způsob, kterým myslíte i jednáte, i způsob kterým jste sami“³⁵⁴ Filmový kritik R. Ebert o Hirshově způsobu rekonstrukce posledních týdnů života uvedl: „Hraje ho fascinujícím způsobem, hubne na kost, jeho oči se propadají do lebky, ale stále zaníceně planou. Je to skvělé herectví a víc než herectví.“³⁵⁵

³⁵² Wild Potato, Alaska Carrot (*Hedysarum alpinum*), záměna za Wild Sweet Pea (*Hedysarum mackenzii*).

³⁵³ Tyto scény jsou samozřejmě autorskou licencí režiséra filmu, neboť nic bližšího o reálné smrti dobrodruha-předlohy se nic neví. Penn zde předkládá svou představu o konci jeho života jako shrnující závěrečné životní poznání, obsažené v nalezené McCandlessově větě „šťastí je skutečné, jen když je s někým sdíleno“.

³⁵⁴ POWER 2007, str. 157

³⁵⁵ EBERT 2007

Film byl natáčen skutečně v aljašských lokalitách. Na autenticitě prostředí severské přírody Penn trval, i když samotné natáčení filmu probíhalo přibližně 100 kilometrů jižně od místa, kde McCandless skutečně zemřel, v blízkosti městečka Cantwell. Zde byl také pro filmové účely dovezen a podle fotografie vzhledově přizpůsoben stejný typ autobusu, který skutečný McCandless devět měsíců obýval. Jako důvod, proč se film nesnímal přímo v autentické lokalitě, produkce uvedla problematickou dostupnost pro potřebnou filmovou techniku. Ještě pádnějším důvodem zřejmě bylo, že atraktivní hřeben zasněžených hor pásma Alaska Range je od reálného místa pobytu McCandlese příliš vzdálen a nemohl by tak tvořit vizuálně přitažlivou a romanticky působivou kulisu – Cantwell totiž leží na úpatí hor. Americký novinář Mathew Power, který natáčení filmu zmiňuje v článku *The Cult of Chris McCandless*, spatřuje v tomto postupu prvky manipulace, která v realisticky se tvářícím filmu významně posunuje percepci diváka směrem k hollywoodskému vnímání Aljašky. Power o výběru lokalit uvádí: „To je perfektní obrazová vize aljašské divočiny – příkrý kontrast proti ponurému, bahnitému a hejny komárů zamořenému místu McCandlessovy smrti.“³⁵⁶

V posledních letech se také objevily i pochybnosti o pravdivosti zobrazovaných okolností smrti. Za nejzávažnější lze považovat dokumentární film *The Call of the Wild* (2007) nezávislého filmaře Rona Lamothe³⁵⁷ a vědeckou zprávu profesora chemie Tom Clausen z UAF ve Fairbanksu, která zpochybňuje otravu divokými bramborami jako příčinu smrti. Terrence Cole, ředitel *Office of Public History UAF*, dokonce tvrdí, že „práce Toma Clausena je nejvýznamnější událostí v historii případu spojenou s pátráním. Myslím, že tento film a diskuse nad McCandlessovou

³⁵⁶ POWER 2007, str. 157

³⁵⁷ V téměř dvouhodinovém dokumentu, v němž autor navštívil všechna autentická místa hrdinova života, polemizuje s jednotlivostmi a tím vrhá na celý případ poněkud jiné světlo. (Že McCandless nezničil kartu sociálního zabezpečení, ani řidičský průkaz, dokonce ani nespálil všechny své peníze, neboť podle něj byly všechny tyto věci nalezeny ve skryté kapse McCandlessova batohu. Že podle zpráv z toxikologie nebyl McCandless otráven divokými bramborami, apod.)

smrtí poskytuje fascinující pohled na to, jak je Aljaška viděna vnějším světem.“³⁵⁸

Míra umělecké (věcné) stylizace

Po Krakauerově knize vzbudilo dílo S. Penna novou vlnu zájmu o McCandlessův příběh. Film byl divácky úspěšný a mimo nominace na Oscara posbíral celou řadu ocenění,³⁵⁹ která podle svého zaměření vypovídají o jednotlivých odstínech reflexe filmu. Například v souvislosti s udělením AFI Awards³⁶⁰ vyzdvihuje anotace film jako „ohromnou cestu napříč Amerikou – a hlubokou do vlastního nitra“, v které „citlivá adaptace a rozmáchlá režie S. Penna brilantně zachycuje nespoutanost mládí a nebezpečí potlačené lásky. [...] *Into the Wild* oslavuje snílka v nás všech a nebezpečí osamělého snění.“³⁶¹ Tato formulace asi nejlépe vyjadřuje způsob, jakým je film obecně vnímán. Ze zrezivělého autobusu se pod vlivem romanticky odvyprávěného filmového příběhu pro převážně mladou generaci stalo poutní místo.³⁶² Touží spatřit na vlastní oči lokalitu, kterou hollywoodská produkce proslavila jako prostor vzrušujícího iniciačního rituálu, v Pennově interpretaci prostor střetu s „krásnou, ale neodpouštějící divočinou.“ M. Power poznamenává, že Pennův McCandless „je téměř podobný Kristu“.³⁶³ Krakauerův styl je odlišný – v knize svou rekonstrukci McCandlesova příběhu prokládá vlastními zážitky z náročných a nebezpečných outdoorových aktivit na Aljašce. Cílem takto strukturovaného vyprávění je snaha o pochopení McCandlesova jednání a motivace. V Pennově autorském „překladu“ je McCandless vykreslen především jako mýtická idealistická postava, která při pokusu zbavit se negativního vlivu civilizace hyne při pokusu o očišťující dialog s divočinou.³⁶⁴

³⁵⁸ COLE 2014

³⁵⁹ Nominován Hall Hollbrook v roli Rona Franze. *Into the Wild* obdržel v letech svého vzniku (2007-2008) 16 cen a 61 nominací v různých kategoriích. Podrobněji IMDb 2014

³⁶⁰ The American Film Institute Awards každoročně oceňuje 10 významných filmových a TV děl.

³⁶¹ IMDb 2014

³⁶² S. Simson, při své návštěvě místa McCandlesovy smrti v roce 2003 zmiňuje přes 200 lidí podepsaných v zápisníku uvnitř autobusu. SIMSON 2003, str. 1

³⁶³ POWER 2007, s. 158

³⁶⁴ Zde se nabízí srovnání s Timothy Treadwellem, protagonistou filmového dokudramatu Wenera



Obr. 24: Filmová interpretace konce McCandlessova života. *Into the Wild* (2007). In: Internet.

Při svých cestách na Aljašku jsem měl možnost ověřit si osobně názory místních obyvatel na tragický osud tohoto dobrodruha. Aljašský pohled na ně je nesentimentální a oproštěný od romantického závoje: pro většinu z nich byl McCandless nepřipravený, bez zkušeností, neudělal si čas na to, aby se o severské divočině dozvěděl víc a zaplatil za to. Někteří ho dokonce kvalifikují jako duševně nemocného člověka a není jim jasné, proč ho turisté vidí jako hrdinu. Aljašané jsou pragmatičtí a přímí ve svých soudech, neboť se často setkávají s jedinci, kteří jsou na „útěku“ – před lidmi, před sebou samými a věří v zázračnou regenerační schopnost divočiny. P. Christian v článku *Chris McCandlees from an Alaska Park Ranger Perspective* uvádí: „Jenom málo kompetentních lidí je schopno jít a skutečně volně žít v divočině, vybudovat tam domov, mít děti a nakonec se šťastně vrátit s dobrými příběhy a šťastným koncem. Většina těch, kteří to zkusí, si uvědomí, že to není romantická, ale zatraceně tvrdá práce, se rychle se vzdá a vrátí se zahanbeně do města, o něco moudřejší, ale naživu.“³⁶⁵ Co všechno je pro takové dlouhobou komunikaci s divočinou nutno udělat a v jakých podmínkách pak probíhá „běžný“ život, velmi dobře ilustruje sběrnou metodou natáčený dokumentární film z produkce National Geographic *Braving Alaska* (1993).

Herzoga *Grizzly Man* (2005), jehož motivace je podobná a konec stejně tragický. T. Treadwell byl zabít a sežrán aljašským medvědem.

³⁶⁵ CHRISTIAN 2006

5.3. Aljaška v žánrech non-fiction

V souladu s metodologickými východisky, tj. prostřednictvím žánrové, tematické a přístupové typologizace se nyní budu věnovat analýze „aljašských“ filmů z kategorie non-fiction. Tematicky lze zkoumaný materiál rozčlenit do těchto okruhů:

- Obrazy aljašské reality v nejstarších filmových záznamech
- První prezentace Aljašky a její kultury prostřednictvím dokumentárních a etnografických filmů
- Pokusy o nezkreslený pohled na původní obyvatelé
- Zkoumání možností dokumentárního realismu
- Pohled domorodých tvůrců na vlastní kulturu
- Propojení kulturních a environmentálních aspektů v současné tvorbě,

přičemž tyto typy částečně pokrývají i chronologický historický vývoj proměny reprezentací Aljašky v non-fiction filmu.

Patrně **nejstaršími dochovanými záznamy** pohyblivého obrazu, které jsem našel v aljašských archivech, jsou cívky Edisonových kameramanů z roku 1897 *Horses loading for Klondike* (1897) a *Loading Baggage for Klondike* (1897). Jsou to unikátní záběry se začátku zlaté horečky na Klondike zachycující naložování koní a zavazadel. Jde o přepisy originálních cívek, každé v délce trvání kolem padesáti vteřin, bez stříhových úprav. Dalšími nejstaršími materiály jsou pak záběry z let 1900-1901, které rozvíjejí téma zlaté horečky buď představením některých úseků z cesty (*White Horse Rapids*, 1900; *Pack Train on the Chilkoot Pass*, 1901; *Panoramic View of the White Pass*, 1901; *Packers on the Trail*, 1901) nebo zachycením konkrétních činností na místech těžby zlata (*Rocking Gold in the Klondike*, 1901; *Washing Gold on 20 Above Hunker. Klondike*, 1901).³⁶⁶ V pozdějších snímcích období němého filmu tematicky převažuje objevování Aljašky prostřednictvím průzkumných expedic³⁶⁷, při čemž byla zaznamenána nejen příroda,

³⁶⁶ Archiv University of Alaska Fairbanks: Edison Gold Rush Films – AAF335.

³⁶⁷ *The Valley of Ten Thousand Smokes* (1912) – AAF337; *Wanamaker Expedition* (1917) – AAF22.

ale též kusá kultura domorodců³⁶⁸. Cívky obsahují i začátky letecké dopravy³⁶⁹ a život v prvních městech.³⁷⁰ Tyto artefakty jsou dnes cennými obrazovými doklady o osidlování nového amerického území a kontaktu euroamerické civilizace s původním obyvateli Aljašky.



Obr. 25: Málo známý 9,5 mm filmový formát firmy Pathé v aljašských archivech.
© Ladislav Moulis, 2011.

Začátkem 40. let se objevuje větší množství pokusů o **dokumentaci života aljašských domorodců prostřednictvím dokumentárních a etnografických filmů**. Nejvýraznějšími tvůrci tohoto období byli jezuitský kněz Bernard Hubbard, antropolog Henry Collins pracující pro *Encyklopedii Britannica* a manželé Milottovi, kteří spolupracovali na přírodopisných dokumentárních filmech Walta Disneyho.

³⁶⁸ *Eskimo Life* (1911) – AAF334; *Eskimo Sports* (1917) – AA7 27.

³⁶⁹ *Wilkins, Wonders in motion* – AAF-60-65

³⁷⁰ *A Day in the Life of Skagway* (1918) – AAF 505

Father Hubbard byl neobyčejně plodným kameramanem.³⁷¹ I když nebyl profesionální filmař, jeho záběry z prakticky neznámé Aljašky byly šířeny prostřednictvím *Twentieth Century Fox*. Ceněný byl jeho snímek *Eskimo Trails* (1939), líčící 2000 mil dlouhou plavbu na eskymáckém člunu umiaku. Měla potvrdit teorii, že Eskymáci přišli do Severní Ameriky z Asie.³⁷² Styl jeho filmů byl čistě didaktický.

Antropolog H. Collins je uváděn především v souvislosti se vzdělávacím filmem *Eskimo Children* (1941), jenž byl společně s příručkou pro učitele určen přímo studentům. Fienup-Riordan tento film charakterizuje jako „cennou nahrávku dokumentující kulturu Nunivak v roce 1920“, ale podotýká, „že nejrozšířenější názory spojené s Eskymáky zůstaly nedotčeny – jejich primitivismus a přizpůsobivost“.³⁷³

Podobným způsobem postupovali i filmaři, manželé Milottovi, ve filmu *Alaskan Eskimo* (1954), který analyzuji dále. Formální podoba dokumentů tohoto období je charakteristická tím, že ke sdělení informací používají téměř výlučně výkladový modus spojený s naléhavým autoritativním „hlasem shůry“ a hlavním úkolem obrazu bylo co nepřesněji ilustrovat obsah textu. Ve stejném stylu často pracovali tvůrci s materiálem nasnímaným v domorodých komunitách – při postprodukci jej pomocí střihu, zvuku a selekce přizpůsobili tomu tvaru, který vyhovoval předem určenému modelu.

V období od 40. let se ale také projevují snahy o **pravdivou, nezakreslenou dokumentaci původních kultur**, zejména s odmítáním posunů jejich života mimo reálný čas (viz *Nanook* apod.). Tento pohled aplikovali zejména filmaři nezávislí na velkých společnostech, např. L. Rochemont (*Eskimo Hunters of Northwest Alaska*, 1949), manželé Manchentanzovi (*Alaskan Sled Dog*, 1956), W. Mitchell (*A Changing Culture*, 1971; *Alaska: End of*

³⁷¹ B. Hubbard natočil z Aljašky 11 filmů, které byly v oficiálně distribuci, materiálu však bylo podstatně více. Během pobytu na Aljašce jsem v *AMIPA* v rámci převodu do videozáznamu, měl možnost studovat některé jeho denní práce.

³⁷² *Eskimo trails* (1939) – HSFA 93.1.4, *Human Studies Film Archives*, Smithsonian Museum
Dostupné na: <http://iris-archives.si.edu/ipac20/ipac.jsp?uri=full=3100001~!219189!0>

³⁷³ I když na Nunivak Island, kde se film natáčel, v té době již byla škola, kostel a domorodci tam přestěhovali soby, Collins tato fakta zamlčel. FIENUP-RIORDAN 2003, str.139-139

the Last Frontier, 1970) nebo B. Lipton (*Village of No River*, 1981). I když tyto dokumentární filmy usilovaly o zachycení intimních scén ze života komunit, sporných otázek „státního“ vzdělání a vnímání jiné kultury, po formální stránce ještě využívaly principy a nástroje tvorby vlastní „klasickým“ dokumentům. Nicméně byly podstatným krokem k razantnější změně v autorském přístupu.



Obr. 26: Leonard Kamerling a Sarah Elder. *Alaska Native Heritage Film Project*.
In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 154.

Zásadním přelomem v přístupu při **hledání cesty k dokumentárnímu realismu při reprezentaci původních kultur** jsou díla dvojice Leonarda Kamerlinga a Sarah Elder.³⁷⁴ Jejich ambicí bylo ukázat aktuální situaci v domorodých vesnicích.

³⁷⁴ Sarah Elder studovala etnografický film u Timothy Ashe, Johna Marshala a Richarda Leacocka.

Rozhodli se v rámci *Heritage Film Project*³⁷⁵ aplikovat při natáčení styl, který Elder definovala nejprve jako „community determined filmmaking“ (komunitou vymezené natáčení)³⁷⁶. Spjoval filmařský i etnografický přístup a jeho cílem bylo, aby realizované filmy byly plně akceptovány natáčenou komunitou. Proto byl podmínkou nejen souhlas členů komunity, ale také i její spolupráce či spolurozhodující slovo ve všech krocích, včetně postprodukce. Výsledný tvar byl vždy promítnut nejprve komunitě a tím i autorizován. Filmy navíc neobsahovaly komentář ani hudbu, autoři se vyhýbali inscenovaným situacím. Postupem času změnili Kamerling s Elder název metody na přesnější „community collaboration filmmaking“ (s komunitou spolupracující).³⁷⁷

Jinou formu kolaborativního přístupu, kdy se videonahrávka stávala dokonce prostředkem komunikace mezi domorodci a vládními úředníky byl na Aljašce filmový experiment *Sky River Project* sociologa Timothy W. Kennedyho.³⁷⁸

Počátky procesu, kdy se **sami aljašští domorodci dostávají za kameru, aby zobrazili sami sebe**, nebo případně iniciují natáčení filmů o sobě samých, lze zařadit do začátku 80. let, kdy s L. Kamerlingem začal spolupracovat Andrew Chikoyak.³⁷⁹ Některé domorodé organizace se také staly producenty vlastních filmů. *Alaska Federation of Natives* si objednala zhotovení několika dokumentů jako *The Alaskan Eskimo of Life* (1973) nebo *Early Days Ago* (1975). Také *Alaska Eskimo Whaling Commision* použila film *Hunger Knows No Law* (1978) při obraně domorodců proti kvótám velryb. Důležitým technickým aspektem podporujícím vlastní reprezentaci domorodců byl vývoj dostupných videotechnologií a rozvoj televize. V tomto kontextu považuji za důležité zmínit vládní projekt satelitního vysílání *RATNET* (*Rural Alaska Television*

³⁷⁵ Filmy *Alaska Heritage Film Project: Tununeremiut: The People of Tununak* (1972), *At the Time of Whaling* (1974), *On the Spring Ice* (1975), *From the First People* (1978), *Overture on Ice* (1983), *Every Day Choices: Alcohol and Alaskan Town* (1985), *From the Elders* (1987), *In Iirgu's Time* (1988), *Joe Sun* (1988), *The Reindeer Thief* (1988), *UksuumCauyai: Drums of Winter* (1989).

³⁷⁶ WATERS 1987, str. 4.

³⁷⁷ FIENUP-RIORDAN 2003, str. 158

³⁷⁸ Projektem se zabývá PORYBNÁ 2012, str. 162.

³⁷⁹ Eskymácký domorodý kameraman z Nelson Island.

Network) v roce 1977, který umožnil distribuci televizního vysílání do aljašských vesnic a osad. Z lokality Bethel začala v roce 1973 vysílat domorodá veřejnoprávní televizní a rozhlasová stanice *KYUK TV* v anglickém i původním jazyce (Yup'ik). Začátkem 90. let začala i s výrobou vlastních dokumentárních filmů.³⁸⁰ Televizní a rozhlasové domorodé vysílání je dodnes na Aljašce významou součástí kulturní identity.

Otázky současné těžby ropy, její bezpečnosti, sílícího tlaku na otvírání nových nalezišť spojené s ohrožením přírody a domorodých obyvatel jsou témata filmů zpracovávaná od konce 80. let. A toto **propojení kulturních a environmentálních aspektů** neutuchá do současnosti. Představují aljašské domorodce jako skutečné původní obyvatele, kteří požadují, aby mohli žít ve své zemi stejně svobodně jako jejich předkové, bez obav, že bude zničena. Při hodnocení filmů Bo Boudarta,³⁸¹ který se v aljašském kontextu zabývá těmito tématy již od roku 1978 antropoložka Fienup-Riordan podotýká, „že Eskymáci vedou bitvu, kterou američtí indiáni prohráli již před 100 lety. [...] Je ironií, že Eskymáci začali používat svůj filmový obraz k prezentaci sebe sama jako těch, kdo přežili, k tomu, aby se mohli bránit.“³⁸²

Nyní se soustředím na čtyři typologicky rozdílné přístupy v konkrétních audiovizuálních artefaktech z kategorie non-fiction a uplatním na ně totožný vzorec: a) struktura filmu, b) aplikovaný model a modus dokumentárního filmu, c) obrazová složka filmu ve vztahu ke stříhové kompozici, d) funkce zvukové stopy, e) aljašský kontext daného filmu.

³⁸⁰ KYUK TV 2014

³⁸¹ *Hunger Knoes No Law* (1978), *The Sea is Our Life* (1979), *Rope to Our Roots* (1980), *Oil on Ice* (2004)

³⁸² FIENUP-RIORDAN 2003, str. 166

a) Aljaška v „klasicky“ pojatých dokumentech. Film *The Alaskan Eskimo* (1953).

Hlavním smyslem tohoto filmu je představit (v té době) málo známé aljašské Eskymáky jako exotickou komunitu. Dramaturgickou koncepcí tak snímek zapadal do seriálu produkce Walta Disneyho *People and Places*, jehož základní myšlenkou bylo „prezentovat neobvyklé lidi a místa, kde žijí“ zároveň s ujištěním, že „všechny scény jsou autentické a příběhy skutečné“.³⁸³ Disney se rozhodl z filmu učinit uvozující díl, pravděpodobně proto, že předchozí *Seal Island* (1948), rovněž s aljašskou tematikou, získal v kategorii dokumentárního filmu Oscara³⁸⁴, a tak v něm viděl příslib podobného úspěchu. Ten se skutečně naplnil, *The Alaskan Eskimo* toto ocenění zopakoval.³⁸⁵

I když ve většině oficiálních pramenů je jako režisér filmu uveden James Algar, za úspěchy obou filmů stojí především dokumentární filmaři, manželé Alfréd a Ema Milottovi. Byli zkušenými kameramany přírody, Disney s nimi spolupracoval už v předchozí sérii *True-Life Adventures* o zvířatech. Věřil, že příběhy lidí žijících v exotických lokalitách mají také divácky silný potenciál. Sam uvedl: „Náš záměr je vstoupit do srdcí a mysli a domovů našich sousedů po celém světě, všude. Ukážeme, jak dnes žijí, pracují a hrají si. Kamery o nich podají otevřenou a upřímnou zprávu. Mnoho různých národů uvidí téměř přesně, jak jejich předkové žili před několika stoletími.“³⁸⁶ Když Disney poprvé viděl záběry Milottových z aljašské divočiny, byl fascinován. Navázal s nimi spolupráci s tím, aby pro něj snímali vše, co považují za zajímavé, a mohlo by vzbudit zájem o Aljašku. Milottovi proto na cívkách filmu, které posílali do studia, zachytili kromě divoké zvěře (*Seal Island*) i život Eskymáků. Disney ale tehdy záběry původních obyvatel odložil a využil pouze zvířata pro zmiňovanou sérii *True-Life Adventures*. Milottovovi si tehdy posteskli: „Jsme přesvědčeni

³⁸³ Motto uváděné v podobě titulku před každým filmem série *People and Places*.

³⁸⁴ *Seal Island* – Academy Award for Live Action Short Film, Best Two-Reel Documentary Oscar (1949)

³⁸⁵ Best Documentary Short Subject, Academy of Motion Picture Arts and Sciences (1953)

³⁸⁶ DISNEY 2014

že Disney má mnohem lepší záběry s Eskymáky než s tuleni.“³⁸⁷ Jejich zklamání z nevyužitého materiálu, pro jehož nasnímání museli v roce 1946 vynaložit velké úsilí, se však rozplynulo, neboť Disney se k tématu aljašských Eskymáků po sedmi letech vrátil.



Obr. 27: Manželé Milottovi při natáčení filmu *Alaskan Eskimo* (1946). © Milotte Collection, UAF.
In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 140.

Struktura filmu

Základním principem struktury filmu je členění do ročních období. Jaro a podzim jsou však zmíněny jen letmo, do popředí vystupuje zejména léto a zima, resp. v případě vysoké Arktidy období světla a tmy. Jejich vnitřním obsahem jsou pak jednotlivé motivy (segmenty):

1. Úvodní historická sekvence
2. Konec zimy v eskymácké vesnici
3. Letní aktivity všech skupin obyvatel

³⁸⁷ Milotte 1949 In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 140.

4. Lov jako nezbytná činnost pro přežití zimy
5. Zima a pohled do domácnosti Kognaka a jeho sousedů
6. Možnosti obživy v zimě – lov caribou a ryb
7. Výroba tradiční obuvi – mukluks
8. Nezbytné zimní činnosti v exteriéru nesouvisející s lovem
9. Akutaq – tradiční eskymácký pokrm jako kuriozita
10. Tanec s tradičními maskami ve společenském domě *quasigih*

Film se otevírá záběrem na Zemi a nájezdem kamery na Aljašku s pevninským mostem (*Bering Land Bridge*). V sekvenci kreseb jsou představeni lidé, kteří přišli ze Sibíře „tisíce let před Kolumbem“, aby našli nový domov. Někteří se vydali na jih a ti, kteří přišli poslední, zůstali v aljašské tundře. Komentář o nich hovoří jako o „prvních primitivních Američanech, statečných lidech, kteří neměli touhu dobývat a i přes kruté podmínky při boji o život v arktickém podnebí našli ve svém životě radost.“

Z následujícího způsobu nasnímání a charakteru střihové skladby filmu je očividné, že tvůrci byli ovlivněni Flahertyho *Nanookem*. Především je to využití modelu konkrétního jedince, jednoho hrdiny, pro průnik do tématu i do komunity. V tomto případě je to Eskymák Koganak. Podobně jako Nanook je představen v běžných situacích vyplňujících jeho každodenní život, staví dům, loví, navštěvuje obchodníka s kožešinami, statečně vzdoruje nepříznivému podnebí nebo se večer ukládá s rodinou ke spánku. Ale i když byl *Alaskan Eskimo* natočen o čtyřicet let později a mohl tak těžit z výhod, které přinesl technický vývoj filmu (kvalitní barevný materiál a zvukový záznam), nepodařilo se tvůrcům vzbudit v divácích podobnou míru empatie, jaké dosáhl Flaherty. Ačkoliv je přesnější v zacházení s reáliemi než *Nanook*, v popisu života jen opakuje předem očekávaný stereotyp: nekonfliktní lidé, jejichž jediným nepřítelem je drsné životní prostředí, ale po naplnění

základních životních potřeb jsou šťastní.³⁸⁸ Antropoložka Fienup-Riordan upozorňuje, že Milottovi při natáčení pro Disneyho naplňovali především svou vlastní představu typických Eskymáků, a některým tématům se zcela vyhnuli. Například „nezmiňovali epidemie tuberkulózy, které nezadržitelně probíhaly na západě Aljašky v době jejich návštěvy ani znechucující problémy vesničanů kteří potřebovali pomoc zvenčí.“³⁸⁹

Aplikovaný model a modus dokumentárního filmu

Svým pojetím se *The Alaskan Eskimo* prolíná mezi nonfikčním modelem **cestopisu**, **etnografického** a **edukativního filmu** a primárně je určen nejširší divácké obci. Svou stavbou je jednoznačně založen na **výkladovém modu**, který v tomto smyslu určuje i formu komentáře ve zvukové stopě. I když se Milottovi výběrem jednoho hrdiny pokusili o hlubší průnik do komunity, jejich koncept identifikace s rodinou zůstal jen u pojmenování jejich členů, bez dalšího přiblížení.

Obrazová složka filmu ve vztahu ke stříhové kompozici

Autoři snímali svůj film ve vesnici aljašských Eskymáků Yup'ik, Hooper Bay (Naparyarmiut). Aby dosáhli potřebného zobrazení ročních období a zachytili požadované aktivity, strávili ve vesnici při dvou pobytech celkem sedm týdnů na přelomu zimy do jara a podzimu do zimy.

Hned v úvodních záběrech (segment 1) A. Milotte v působivé atmosféře ukazuje siluety postav v tradičních kožešinových oblecích, které se při chůzi namáhavě prodírají proti vanoucímu větru a sněhu. Těmito obrazům v prolínačce předchází zmíněná obrazová sekvence sibiřských imigrantů na nový kontinent.

V segmentu 2 je pro vyjádření drsných životních podmínek zařazeno několik zimních záběrů, a dále je exponována ve velkém celku eskymácká vesnice na břehu moře. Milottovi se již nesnaží

³⁸⁸ Jak bylo již zmíněno předchozím textu, Eskimáci Yup'ik byli obávanými bojovníky a vedli mnoho násilných válek jak se svými sousedy, tak s bílými cizinci kteří začali na jejich území pronikat v 18. století.

³⁸⁹ FIENUP-RIORDAN 2003, str. 144

vnutit divákům stereotyp sněhového obydlí – iglů, ale představují odpovídající realitu Yup'ik: dřevěné domy postavené z naplaveného dříví, z poloviny zapuštěné do země a následně pokryté drny. Jaro je reprezentováno stavbou nového domu. (Komentář zdůrazní, že stavba probíhá bez plánů – instiktivně, na základě osvědčených generačních zkušeností.)

Krátké léto (segment 3) je pro Eskymáky vzácným obdobím, jehož každá vteřina je využita jako příprava na další zimu a „musí být pečlivě naplánován“. To představují scény s pracovními činnostmi pro obě pohlaví: muži zhotovují dřevěnou kostru umiaku – lodi určené pro lov a transport za použití speciálních seker. (Hlas komentátora upozorňuje, že „Eskymáci jsou vynikajícími řemeslníky – při použití ručních nástrojů dosahují pozoruhodných výsledků“.) Ženy sešívají kůže, kterými je v závěru plavidlo potaženo. Současně s konstatováním že „léto je časem her“ se kamera obrací také k dětem: chlapci se zabývají fyzicky namáhavějšími hrami, které jim pomohou připravit se na skutečný život, zatímco děvčata si vyprávějí a tyto příběhy pak v písku pláže pomocí dřívka transformují do vizuální podoby. Všichni jsou pak společně nasnímaní při *blanket toss*, nejoblíbenější zábavě – arktické obdobě dnešní trampolíny. Zde však film neposkytuje bližší vysvětlení o původu a praktickém využití této tradiční eskymácké zábavy.³⁹⁰

Lov ptáků puškou (segment 4) znázorňuje Koganaka jako nejlepšího lovce z vesnice. Hned v následujících záběrech je zobrazen také jako učitel svého syna, předmětem výuky je jízda na kajaku a zacházení se starými i novými zbraněmi. Při sbírání plodů v tundře jsou pak představeni také zbývající členové jeho rodiny – tři dcery a žena s ještě malým synem na zádech. (Komentář k velkému detailu směřujícího se batolete připomíná „že chlapec v rodině je vždy uctíván“.) Na dětech je vizuálně demonstrována exotická odlišnost – dcery pátrají v krajině po tundrových myších, kvůli potravě, kterou tito hlodavci nashromáždili ve svých

³⁹⁰ Walrus-skin blanket tossing – vyhazování jedince do výšky na plachtě z mroží kůže. V minulosti měl praktický význam pro pozorování blížící se kořisti na moři, když ploché pobřeží neumožňovalo jiný rozhled. Zároveň i oblíbená hra testující odvahu. Při natáčení eskymáckých her ve Fairbanks v roce 2004, jsem mohl pozorovat vyhazování jedinců (i dětí) do výšky 10 metrů a rituální zaujetí, s jakým se Eskymáci této disciplíně věnovali.

doupatech. Ve velkém detailu ji pak s úsměvem konzumují. Tento prvek akcentující stravovací odlišnost je ve filmu schematicky využit několikrát. Jinakost je vyjádřena i ve scéně, kdy Koganak v obchodní stanici (Trading Post) nabízí obchodníkovi kožešiny. Ten mu však za ně totiž nedává peníze, ale žetony, za které si může nakoupit nezbytné věci k přežití. Vyvrcholením loveckých aktivit Eskymáků je pak porcování velryby beluga³⁹¹. Milottovým se pravděpodobně nepodařilo zachytit její lov, a tak je ve filmu pouze scéna porcování a děti pojídajícími syrové části kůže a tuku. (Komentář: „Toto je eskymácké žvýkácí cukroví – muktuk“.)

V segmentech 5, 7, 9 se Milottovi snímají zimní činnosti v interiéru eskymáckého obydlí. Nelze přehlédnout určitý ironický tón či blazeovaný nadhled: Koganak například sedí nad knihou, v zápětí se ukáže, že je to katalog výrobků. Kontext obrazu dodává komentář: „Nemají mnoho volného času, ale přesto si najdou čas na knihu. Co to bude? Bude to jízni kolo, módní klobouk nebo to bude banjo? Nic z toho nebude pro Eskymáky. Tak tedy něco užitečného? Zbraně, lampa, nářadí? Nebo lednička? Ale vždyť oni mají tu nejlepší ledničku na světě!“ Nakonec Koganak vstane a vytáhne rybu ze spíže.

Velký prostor je věnován další potravinové kuriozitě. Milottovi nasníмали přípravu eskymácké zmrzliny, která je vyličeána dokonce v podobě podrobného receptu. Kamera dlouho zabírá míchání ingrediencí a pojídání zmrzliny rukama. (Komentář vyjmenovává jednotlivé neobvyklé přísady – borůvky naložené v rybím oleji, tulení tuk, rybí tuk, lůj z caribou, sníh. Opětovný záběr na ruce doprovází další ironická poznámka: „nyní je nutno umýt nářadí“ a nakonec speaker dodá: „Tato směs se nazývá akutaq – borůvková zmrzlina s rybí příchutí. Je chutná a vysoce oceňovaná mladými i starými – ale jen Eskymáky!“

Život Eskymáků je ve filmu reprezentován jako neustálý koloběh činností. Kromě výroby harpuny zachytili výrobu mísu a nepromokavého oděvu do kajaku, a také umělecký projev – řezbu do velrybí kosti. Při záběrech řezbářových výtvorů kamera ukazuje

³⁹¹ Beluga Whale (Delphinapterus leucas)

bizarnost: vedle polární lišky stojí v poloze tradičního tanečníka kačer Donald v eskymáckém oděvu.³⁹² V souvislosti s výrobou tradiční eskymácké obuvi (muklusu) je divákům předkládán záběr dětí (velký detail) žvýkajících zbytky kůže – odřezky, které odpadly jako nepotřebné při výrobě.

Lovecké zimní aktivity v exteriéru (segmenty 6, 8) jsou zastoupeny scénami ulovením caribou a rybolovem na zamrzlém moři, nelovecké pak sběrem dřeva na pobřeží a transportem pitné vody. Demonstrace šterbinových sněžných brýlí je pak dramaturgicky využita k příchodu sněhové bouře. Blizzard uvězní Eskymáky v jejich obydlích. Scéna osamělých psů vystavených bouři (opět jako v *Nanookovi*) je uzavřením ročního cyklu: „Dny a týdny, blizzard stále vane vesnicí. Taková je arktická zima. Pro Eskymáky je to čas čekání. Ale nakonec přikází okamžik kdy je nebe čisté.“

Milottovým velkým obrazovým celkem spící vesnice s úplňkem končí zima a ve struktuře filmu se tím zároveň se uzavírá celý roční cyklus (segment 10). V závěrečné sekvenci se v náladových podvečerních záběrech vydávají obyvatelé vesnice do společenského domu, aby uvítali přicházející jaro a tancem s tradičními maskami³⁹³ „poděkovali svým bohům“. ³⁹⁴ V polovině ceremoniálu jsou masky obměněny za karikatury vesničanů, aby oni sami znázornili, jakým způsobem vidí sami sebe. (Speaker s diváky loučí slovy: „Jsou to šťastní lidé, i když nevlastní ani drahokamy ani zlato, nebo cokoli jiného co je považováno za cennost. Nacházejí poklady, které se nedají vyjádřit penězi. Nachází mír, štěstí a spokojenost.“)

³⁹² *Donald Duck doing an Eskimo dance*. Milotte Collection, Alaska and Polar Department, University of Alaska Fairbanks

³⁹³ Tyto masky, které domorodci původně chtěli po tanci spálit, zakoupili Milottovi a dodnes jsou součástí expozice *The Milotte Mask Collection* v *Alaska State Museum*.

³⁹⁴ Antropoložka Fienup-Riordan, která se natáčením Milottových v Hooper Bay zabývala, uvádí, že „obyvatelé Hooper Bay měli v roce 1940 daleko od svobodného děkování jejich Yup'ik božstvům“. Nebylo to možné vzhledem k aktivní činnosti katolických duchovních. Také místní kněz otec Fox tvrdě lpěl na víře. Milottovi ho museli komplikovaně žádat o svolení, aby mohli sekvenci s tanci nasnímat, aby mohli udělat „realistický“ pojatý film. FIENUP-RIORDAN 2003, str 144

Funkce zvukové stopy

Zvukovou stopu filmu tvoří dvě složky – komentář a hudba. Z hlediska rétorické techniky používá komentář obvyklou vysvětlující formu. Pevný jasný přesvědčivý mužský hlas speakera (Winston Hibner) nepřipouští v intonaci sebemenších pochyb o faktech, které předkládá divákům. Druhá poloha komentáře je zřejmá v některých citacích, které jsem označil jako shovívavý, až blahosklonný nadhled, který v několika případech sklouzává až do ironické polohy. Spojený s nezúčastněnou intonací jako by byl přejet z předchozí Disneyho série *True-Life Adventures*, jen objekty ze zvířecí říše byly před objektivem shodou okolností zaměněny lidmi.

Samostatnou kapitolou je komponovaná hudba. Svou agresivitou jakoby se snažila soupeřit s obrazovou informací. Podobně jako je tomu u pozdějších ozvučených verzí *Nanooka* i zde se hudba v některých záběrech pokouší přebrat úlohu ruchů. Její podíl zvýrazňuje i zvukový mix, ve kterém je hudba někdy zvýrazněna až na úkor srozumitelnosti komentáře. Například Fienup-Riordan považuje tuto hudbu za „typicky Disneyovskou“ a hřmotnost některých motivů jí zní „jako z křižáckých tažení.“³⁹⁵ Zvláštností zvukové stopy je doprovod prezentovaný k ceremoniálním tancům vesničanů v komunitním domě. Nejde o synchronní nahrávku, Milottovi originální zvuk nezanamenali. Studio proto podle vlastní představy o autenticitě takové hudby vyrobilo svérázný doprovod.³⁹⁶

Aljašský kontext

Celkově lze film charakterizovat jako „klasický“ dokumentární film 40. a 50. let. Svou dramaturgií, stavbou a využitím možností obrazové a zvukové složky naplňuje schémata a převládající stereotypy své doby a mimo exotického tématu se nijak výrazně neodlišuje. Takto pojatý koncept nepřipouštěl a (ani nezohledňoval) názor ani dialog druhé strany. Cílem jako každého

³⁹⁵ Tamtéž, str. 142

³⁹⁶ Tamtéž, str. 142

primárně komerčního produktu bylo popsát zábavnou formou předmět zájmu a odhalit co největší množství prvoplánových odlišností, které by se mohly ukázat v kontrastu s „normálním“ světem. Podobně zacházely s tématem tohoto exotického primitivismu i filmy *Eskimo Children* (1941), *Eskimo Trails* (1940) *Eskimo Hunters of Northwest Alaska* (1949) nebo *Alaskan Sled Dog* (1956). Cena takto pojatých filmů je především v autentičnosti obrazové složky, která velmi často přesně zaznamenává skutečný život, i když celek, po konečné montáži a zvukovém mixu poskytuje naopak nepřesnou a zkreslenou představu.



Obr. 28: Eskymácká vesnice v Hooper Bay v roce 1946, kdy Milottovi natáčeli *Alaskan Eskimo*.
© Milotte Collection, UAF. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 21

b) Kolaborativní dokument. Film *Tununermiut: The people of Tunuak* (1972).

Hlavním záměrem filmu bylo přiblížit aspekty života Eskymáků Yup'ik z osady Tununak na Nelson Islandu ležícím na jihozápadním pobřeží Aljašky. Byl prvním projektem aljašského filmaře-antropologa Leonarda Kamerlinga. Chtěl natočit film jinak, proti tehdejší konvencím a vytvořit dílo, skrze nějž by bylo možné empaticky sdílet pocity domorodců a zároveň představit i reprezentaci Eskymáků sebe samých, tedy nikoliv v interpretaci jiných. K tomu byla nezbytná spolupráce natáčených domorodců. O způsobu práce s komunitou měl Kamerling přesnou představu a také potřebné předpoklady, neboť strávil dva roky života v eskymácké vesnici.³⁹⁷ V průniku do komunity Tununaku mu významně pomáhal jeho spolupracovník Eskymák Andrew Chikoyak, který z Nelson Islandu pocházel.³⁹⁸ Při observační práci v komunitě musel Kamerling při některých tématech postupovat velmi citlivě.

Struktura filmu

Film je členěn na čtyři části (segmenty), které však postrádají další vnitřní stavbu. Jsou chronologickým řazením záběrů, jednotlivými zachycenými situacemi, které Kamerling považoval za tématicky reprezentativní. V celkové stavbě filmu lze třetí téma (zimní bouře), vzhledem ke krátké stopáži charakterizovat spíše jako vizuálně působivé intermezzo mezi druhou a čtvrtou částí. Segmenty filmu jsou:

1. Evakuace vesnice Tununak
2. Kontrola rybářských nástrah na zimní řece
3. Zimní bouře v Tununaku
4. Tradiční story – dancing

³⁹⁷ Yup'ik, osada Kasigluk (Yukon – Kuskokwim Delta).

³⁹⁸ Andrew Chikoyak (Yup'ik) pracoval zejména jako kameraman s různými režiséry, ale natočil i vlastní autorský film *Once Our Way* (1982). FIENUP-RIORDAN 2003, str. 164

Aplikovaný model a modus dokumentárního filmu

Záměrem autorů a přístupem ke zkoumané kultuře naplňují *The people of Tunuak* **modely zkoumání vizuální antropologie a etnografického filmu v kombinaci s aplikací observačního modu**, který se v segmentech 2, 3 a 4 vzdává všech inscenovaných zásahů do děje před kamerou nebo kompozice scény.



Obr. 29: Synchron z filmu *Tunuremiut: The people of Tunuak*. Leonard Kamerling, 1973

Obrazová složka filmu ve vztahu ke stříhové kompozici

Úvodní titulek (společný všem Kamerlingovým filmům aljašské série) vysvětluje obsah jednotlivých částí filmu a informuje o spolupráci s komunitou. „Tento film je o lidech Tunuaku z Aljašky, lidé této komunity rozhodli, co by mělo být ve filmu a jak by to mělo být prezentováno.“

V úvodní scéna (segment 1) vyjadřuje strach a je předehrout k samotnému „ději“. Starý Eskymák, natočený v interiéru, vypráví o obávaných záplavách, které v minulosti přicházely a vždy znamenaly katastrofu. Jak se lidé vždy báli větru, který se náhle změnil ze severu na jih, což bylo předzvěstí těchto záplav. Po staletí dovedli jejich předkové tyto události předvídat znalostí počasí a měřením, které realizovali umístováním značek do písku pláže.

V dalších záběrech bloudí kamera prostředím provizorního tábora v tundře na nehostiném pobřeží s popraškem sněhu. Ukáže se, že vesničané byli nuceni „preventivně“ opustit své domovy a hledat v okolí bezpečnější místo, protože na ostrově Amchitka, který je od jejich osady vzdálen 1000 mil, se chystá testovací jaderný výbuch. Má být 400 x silnější než byla nálož pro Hirošimu. Může vyvolat přílivovou vlnu, která by mohla osadu smést. Nikdo si není jistý, zda místo, které našli, je dostatečně bezpečné. Tímto kontrastem, tj. strachem s přirozených zápav a absurdním jaderným testem, Kamerling definuje roli Eskymáků jako laboratorních myší.

Obyvatelé tábora v evakuačním táboře bojují se silným větrem, jehož zvuk téměř přehlušuje zvuk rádia. Obrazově velmi působivá je scéna v plátěném stanu, která je pojednána v detailech ustaraných obličejů, které se střídají s detaily rukou – jedna si nervozně pohrává s dřívkem, jiná hladí psa. Napětí při odpočítávání začátku výbuchu.

Celá dlouhá sekvence evakuačního tábora obsahuje také dvě scény, které přiznají akceptovanou přítomnost kamery. Muž v synchronní výpovědi líčí problémy a ztráty, které jim tento „pokus“ způsobil. Lyže na jejich skútrech se opotřebovávají, protože s nimi táhnou náklad po tundře, kde není sníh. Po skále a kamení. Museli opustit své domovy a vzít s sebou jen nejnnutnější. „Děláme to pro bezpečnost našich dětí. Mnoho věcí jsme museli nechat doma, a pokud záplava skutečně přijde, tak je zničí.“ A nakonec se obrací přímo na kameru: „Nyní čekáme na výbuch bomby – zbývá několik minut. Po výbuchu – pokud budeme ještě naživu, nás opět uvidíte.“ V druhém synchronu pak sděluje, že zde pravděpodobně budou muset ještě strávit noc, vybrali nejvyšší místo, které mohli najít, které je snad ochrání před ničivou vlnou. Vyjadřuje odevzanou bezmocnost: „Jediné, co můžeme dělat, je poslouchat rádio, jako už posledních několik dní. Jedno rádio je školní a druhé je majetkem vesnice. Jakmile uslyšíme, že je nebezpečí pominulo, okamžitě se všichni vrátí zpět domů. [...] Možná tady budeme i týden, ale už jsme situaci evakuace zažili předtím, takže víme, jak to chodí.“

První segment filmu končí záběry stanů ve větru, dětí, zaparkovaných skútrů, popojíždění se saněmi a závěrečným pohledem na tábor.



Obr. 30: Rodina Yup'ik v evakuačním táboře na Nelson Island. *Tunuremint: The people of Tunuak*. Leonard Kamerling, 1973

V druhém segmentu cestuje skupina mužů sněžnými skútry, aby umístili návnady na ryby pod led zamrzlé řeky. Zde Kamerling důsledně dodržuje observační koncept a uplatňuje metodu „klíčové dírky“.³⁹⁹ Spoléhá na to, že eskymáčtí lovci v roli sociálních herců při řešení svých každodenních problémů zapomenou na jeho přítomnost. Svoji pozici zaujal na nákladních vlečných saních. V dlouhém záběru jízdy polovinu pole zabírá proutěná nástraha na ryby, která mu „překážela“ ve výhledu. Významově je však velmi důležitá, neboť vyvolává dojem, jako by kamera byla jednou z mnoha věcí nezúčastněně přítomných akcí. Je to přímý nástroj zvýšení autenticity obrazové složky. Proto při snímání některých scén ve své pozici na saních dál setrval nebo ji opouštěl velmi opatrně a ke snímaným lovcům se přibližoval jen pomalu, až neznatelně.

První takovou situací je zastávka na cestě, při které se krátce dohadují o směru další cesty. Jeden z lovců je znepokojen poruchou

³⁹⁹ Podrobněji NICHOLS 2010, str. 189.

na světlech a obává případných problémů za snížené viditelnosti, kdy by ostatním nestačil a zůstal by vzadu. Ostatní ho ujistují, že ho neopustí a chtějí rychle odjet, aby je nezastihla noc. Za slunečného počasí odjíždí. Původní Kamerligův záměr byl zřejmě pouze zachytit průběh denní rutiny Eskymáků – běžnou kontrolu nástrah na ryby. Náhlé zhoršení počasí však přineslo podstatně dramatičtější situaci, kterou se mu podařilo zachytit. V dalším záběru skútr stojí a kolem je mlha. Muž přichází ke kameře se slovy: „Nejsem si jist, že tohle křoví je to správné, mohlo by to být i to druhé a tahle jezera nevypadají nijak povědomě. Zatracené počasí, kéž by se mlha zvedla!“ V následující sekvenci se muži nemohou dohodnout, kde vlastně jsou. Mlha a rozptýlené nekонтрастní světlo klamou smysly a lovci nemohou najít cestu, ačkoliv se pohybují po místech, které za normálních okolností dobře znají. Ze zdánlivě nevinné vyjížďky se stává drama. Z jejich chování je zřejmé, že v krizové situaci nevnímají přítomnost kamery. Pozoruhodné však je, že celá diskuse i přes rozdílné názory probíhá naprosto klidně, bez rozčilování. Jedním z poznatků, které lze vyčíst z diskuse, je překvapivý fakt, podle jakých nepatrných znaků (polozasněžené trsy trávy, rákosí a vegetace rozdílných druhů) se dokáží domorodci v ploché krajině orientovat. Nakonec dospějí ke společnému rozhodnutí a odjíždí. Z následujících záběrů je zjevné, že zvolili správný směr. Příjezd do vesnice zamlžené vesnice za pološera (snímaný Kamerlingem opět z polohy „věci“ na vlečných saních), je nekomentovanou výmluvnou tečkou za běžným dnem mužských obyvatel Tununaku.

V segmentu 3 přichází z Beringova moře náhlá bouře, která zasahuje vesnici Tununak. Mění se v silnou vichřici a přináší také intenzivní sněžení. Kamera zachycuje ty, kteří zůstali venku, aby učinili poslední přípravy před jejím přečkáním. Záběr na hlavní ulici, kde lze v přívalech sněhu jen stěží rozeznat siluety postav. Matka s dítětem na zádech se těžce prodírá proti větru k domovu opuštěnou vesnici. Eskymák hledící ze zápraží do bouře. Sekvenci uzavírá celek domu, kde přes vířící sníh je v podkroví slabě osvětlené okno.

Závěrečnou část kompozice celku (segment 4) Kamerling věnoval jednomu z nejvýraznějších aspektů sociálního života komunity. Všichni se scházejí ve společenském domě, která je určena pro tradiční tance, *Story-dancing*. V problematickém osvětlení dává kameraman přednost obtížné práci s dlouhoohniskovými objektivy, aby zachytil ozdoby a hlavně emoce v detailech obličejů. Snímá děti obdivně hledící na dospělé, radostné a uvolněné výrazy v obličejích tanečníků, hudebníků, ale i diváků, kteří aktivně prožívají předváděný děj. Ze způsobu, jakým jsou záběry nasnímány a použité optiky (transfokátor) je zřejmé, že Kamerling kladl důraz na autenticitu a preferoval ji před líbivým obrazem (podexpozici při dlouhých ohniscích v záběrech přiznává). Používá také jen základní nezbytné expoziční osvětlení a nemění příliš často stanoviště kamery, aby jeho přítomnost nenarušila spontánní projev Eskymáků. Nej působivějším záběrem, vyjadřující také pospolitost domorodců, je dlouhý švenk po tvářích. Kamerling ani v zachycení tohoto rituálu nepřistupuje k výkladovému modu, ani zvukově, ani pomocí titulků nevysvětluje druh a význam zachycených tanců. Jde mu především zachycení atmosféry a sekvenci uzavírá emočně vypjatou scénou diváků i tanečníků.

Funkce zvukové stopy

Zvuková stopa je prosta všech kreativních postupů, které by se snažily posílit účinnost obrazové složky. Pouze v segmentu 1 (evakuační tábor před nukleárním testem) používá Kamerling synchronní záznam výpovědi několika domorodých respondentů v jejich původním jazyce. Překlad je zajištěn titulky v obraze. U záběrů těchto respondentů Kamerling nikdy nepřechází do asynchronu, aby byla zajištěna plná autenticita a vyloučeno nebezpečí manipulace spojené vystříháním částí výpovědi. Ve zbývajících částech filmu jsou použity pouze synchronní nasnímané ruchy, dialogy (lovci v segmentu 2) nebo hudba (segment 4). Z reálných ruchů je velmi výrazný a autentický záznam větru (segment 1) a bouře (segment 3). Tyto zvuky se velmi podílí na reprezentaci prostředí.

Aljašský kontext

Film *The people of Tunuak* byl svým pojetím ve své době na scéně aljašského dokumentárního filmu zjevením. Kamerling s ním zahajoval sérii svých kolaborativních projektů *Alaska Eskimo Series*. *The people of Tunuak* jako průkopnický film tohoto stylu sklízel z počátku také nepochopení. Antropoložka Fienup-Riordan zmiňuje případ, kdy Kamerlingův film byl odmítnut na *American Film Festival* „pro dlouhé sekvence a neznatelný střih. Kritici posuzovali film tak, jak by podle stereotypu měl Eskymák vypadat – primitivní, jednoduchý a naivní.“⁴⁰⁰

S Leonardem Kamerlingem, který pracuje na univerzitě ve Fairbanksu a je také kurátorem *Alaska Center For Documentary Film* jsem se osobně setkal při svém výzkumu v roce 2011. V souvislosti se specifickým charakterem jeho filmů mě zajímaly především aspekty jeho spolupráce s domorodými komunitami, o kterých mi řekl: „Nejdůležitější bylo, aby lidé pochopili, co film chce říci, aby měli pocit, že je to užitečné, a že ten film jim patří. Pak ten přístup byl úplně jiný, než když se jim říká „teď potřebuji tohle a pak udělejte tamto“. Musím říci, že to fungovalo velice dobře. Setkali jsme se mnohokrát s lidmi, kteří nechtěli být filmováni. Někdy nás odmítla celá vesnice. Za to jsem rád, protože my hledáme partnery, nechceme jen povolení k natáčení. Mnoho komunit nám řeklo ne, že se jim ta představa nelíbí. Jak víte, je to značný zásah do soukromí, mít cizího filmaře v domě nebo ve vesnici. Takže oni musí plně chápat a souhlasit, že budou našimi partnery v celém procesu. Jedno z pravidel, které máme v naší smlouvě s komunitou je, že oni uvidí finální podobu filmu jako první. A když se jim něco nelíbí, když chtějí něco změnit, vystříhnout, tak to bez problémů uděláme. Když něco nechápou a nechtějí to, tak to prostě vyndáme. Je to pro nás velké riziko, ale je důležité, aby se lidé cítili součástí tohoto procesu tvoření filmu. Za

⁴⁰⁰ FIENUP-RIORDAN 2003, str. 155

všechny ty roky, co natáčíme filmy, jedinou věc, kterou chtěli, byly povrchní změny, například se jim nelíbily vlasy, vzhled.“⁴⁰¹



Obr. 31: Leonard Kamerling dnes. © Ladislav Moulis, 2011.

⁴⁰¹ Interview s Leonardem Kamerlingem, *Alaska Center for Documentary Film, University Alaska of Fairbanks*, 25. 7. 2011

c) Hledání vlastní identity. Film *Made Prayers to the Raven: The Bible and Distant Time* (1987)

Cílem filmu je poskytnout nový pohled na to, jak křesťanské víry a tradiční „přírodní“ víry existují vedle sebe, a to ve vesnicích původních aljašských indiánů Athabasků⁴⁰² v povodí řeky Koyukuk.

Film je částí pětidílného televizního seriálu natáčeného videotechnologií. Společně s ostatními díly⁴⁰³ vychází z knihy amerického kulturního antropologa Richarda K. Nelsona⁴⁰⁴ *Make Prayers to the Raven: Koyukon View of the Northern Forest*. Nelson se na této sérii podílel jako scénárista a spoluproducent. Strávil rok mezi aljašskými Koyukony (Koyukon People) a studoval vazby mezi kulturou s jejich životním prostředím. Tato skupina Athabasků se stále snaží zachovávat tradiční způsoby života, přestože jsou neustále ovlivňováni vnějšími impulsy i tlaky. Zmíněné filmy jsou výsledkem spolupráce Nelsona s filmařem Markem Badgerem.

Struktura filmu

Kompozici snímku vytvářejí jednotlivé aspekty života komunity Koyukonů, zejména ty, které vycházejí ze střetu dvou kultur. Pro složení fragmentů vytvářejících obraz světa Koyukonů film střídá polohu domorodého subjektu (Catherine Attla) s doplňující vysvětlující polohou speakera (Barry Lopez). Tempo filmu je rozvolněné, záměrně jsou použity dlouhé uvolněné záběry korespondující s meditativním obsahem filmu a odpovídajícím mentalitě komunity. Jednotlivými segmenty jsou:

1. Havran a příběhy *Dávného času*
2. Lidé Koyukon
3. Bible a příběhy *Dávného času*
4. Hledání rovnováhy

⁴⁰² Skupina Koyukon, lokalita Middle Yukon and Koyukuk rivers, populace 2000 lidí. LANGDON 2002, str. 83.

⁴⁰³ Jednotlivé díly: *Passage of Gifts, The Forest of Eyes, Grandpa Joe's Country, The Life in the Bear*

⁴⁰⁴ Richard K. Nelson žije na Aljašce v Sitce. Zabývá se především původními aljašskými kulturami. Poznatků z vědecké práce a osobní zkušenosti z několika období kdy žil mezi domorodci v indiánských a eskymáckých vesnicích zúročil i jako spisovatel. Jeho hlavním tématem jsou především vztahy mezi lidmi a přírodou. Angažuje se také jako aktivista při ochraně aljašské přírody.

5. Komunita

6. Respekt a víra

Aplikovaný model a modus dokumentárního filmu

Svým zaměřením má film nejbližší k etnografickému nonfikčnímu modelu. Vzhledem v nutné kompresi složitého tématu do předem určené stopáže využívá **střídání výkladového a observačního a poetického modu**.

Obrazová složka filmu ve vztahu ke střihové kompozici

Kameraman Mark O. Badger usiluje o obrazové vyjádření světa Athabasků. Snaží se výběrem a kompozicí záběrů zachytit mystické propojení jejich víry s přírodou a krajinou. Využívá v maximální míře dlouhého ohniska, aby zploštěním perspektivy dosáhl jiného pohledu v poetických obrazových spojeních (lidé a řeka, deaily lesa, přírody). Hlavním obrazovým leitmotivem je havran, který je použit v mnoha záběrových variantách jako symbol všudypřítomného a stále bdícího Stvořitele. Jediným respondentem filmu je domorodá žena Catherine Attla, která je průvodcem světem víry Koyukonů. Jejím prostřednictvím a vlastní zkušeností je demonstrován střet dvou kultur a víry.

Segment 1 je předřazen titulům. Převážně v záběrech plujících ledů představuje řeku Koyukuk a její břehy. Je to svět, kde vládne Havran. Podle Athabasků byl tento svět nejprve zcela bezchybný, ale Havran vše záměrně změnil a nyní řeky způsobují záplavy a lidé umírají. Všichni sledují řeku s obavami, pamatují si destruktivní sílu vody z minulých let. Staří vesničané vyprávějí příběhy *Dávného času*, kdy svět byl postižen potopou, jenom všechna zvířata byla zachráněna. Havran je vzal v párech všechna na archu, ale bez mláďat. Tyto příběhy popisují začátek světa a lidé vědí, že podobně jako v Bibli jsou to příběhy plné moudrosti a pravdy.

Segment 2 po úvodních titulcích a grafice s lokalizací území Koyukony představuje fakta: v jedenácti vesnicích žije 2000 lidí. Jejich sousedé na severu, Eskymáci, mají zcela odlišnou kulturu i jazyk. Už dlouho dobu dochází k jejich kontaktu s vnějším světem,

odkud přišla jiná kultura. Přestože mají své tradice, stali se zároveň i křesťany. Nyní se snaží se najít polohu mezi Biblií a vírou v přírodu, kde je vše v rovnováze. Catherine klade otázku: „Je možné sloučit obojí dohromady? Je možné být křesťanem a přitom se zároveň řídit Dávným časem a tradicemi?“ Vyvážení těchto dvou poloh v duchovním životě Koyukonů je těžké a někdy i tragické.



Obr. 32: Catherine Atta hovoří o hlavních aspektech víry Koyukonů v části *The Bible and Distant Time*. Mark O. Badger, 1987

Segment 3 demonstruje na příkladu Catherine model střetu importované víry bílých s prastarou vírou domorodců. Obrazovým doprovodem jsou záběry prostého domorodého kostela, lidí a detaily *Bible*. Catherine líčí svoje rozpolcení: „Když jsem byla malá, žila jsem indiánským způsobem – i duchovním. V roce 1950 sem přišel kněz a já byla celá zmatená. Kdo má pravdu, *Bible* nebo tradiční příběhy? Mám následovat *Bibli* nebo se řídit pravidly od svého dědečka?“ Svěřila se knězi, který ji poradil, aby zkusila najít kompromis – studovat Bibli, ale sledovat svoji tradiční cestu příběhů *Dávného času*. Scéna, kdy domorodý katolický kněz žehná

řece a sám chce od ní požehnání, je pozoruhodná právě synchronním záznamem knězova projevu. I on totiž balancuje mezi oběma polohami víry: „Prosíme vodu, aby v létě spokojeně plynula, chránila lidi, kteří po ní cestují jménem Ježíše, našeho pána. Ať můžeme příští rok ve stejném počtu sledovat, jak plyneš, Řeko ledu. Děkuji, že můžu být tady s Tebou a že i ty se modlíš k přírodě.“

Čtvrtý segment, zejména v sekvenci rybolovu, usiluje o pochopení propojení Athabasků s přírodou. Catherine se svým mužem a rodinou vyjíždí po řece Koyukon a vysvětluje. Snaží se divákům vylíčit respekt ke zvířatům jako základ jejich víry. Zvířata, rostliny a země – všechno má vysoký spirituální význam, své duchy, které je snadné rozhněvat. Tato pravidla se od nepaměti nazývala *huatlaanee* (kód řádného chování). Pro Koyukony jsou pravidla *Dávného času* zavazující stejně jako Deset přikázání v *Bibli*. „Všechno je *huatlaanee*. Když jdeme na lov, nikdy nemluvíme o zvířatech. Doma nás nenechali nikdy mluvit o nebi, Slunci, Měsíci. Nesměli jsme mluvit o ničem, co je významné,“ říká Catherine. Úspěch a přežití závisí na schopnosti člověka žít s přírodou. Lidé přežívají, ale je to hlavně z vůle zvířat, která se lovcům sama nabízí. Počasí musí být vlídné a řeka a led jim musí být nakloněn. Koyukoni říkají, že vše závisí na štěstí.⁴⁰⁵ Ale to je dáno pouze těm, kteří žijí v souladu s přírodou. Pro Koyukony jsou hříchy proti přírodě stejné, jako proti člověku.

Mnoho starších Koyukonů nachází mezi oběma vírami rovnováhu. Objevili pro sebe to nejlepší z obou světů, ale to nemusí platit pro jejich děti. Dochází ke kulturním konfliktům. Děti jsou často vystaveny tlaku, který je příliš velký.

Segment 5 prezentuje obě polohy víry na konkrétní mezní události, pohřbu mladíka, za jehož smrtí stál alkohol. Scénu otevírá obrazová sekvence výroby dřevěného kříže a typického hrazení, které je společné všem indiánským hrobům v této oblasti. Tragický problém alkoholismu je ve filmu vyjádřen jediným sugestivním záběrem matky, která potlačuje pláč a odvrací hlavu od kamery se slovy: „Říkala jsem mu – nepij, chlapče, nepij. Prosím!“

⁴⁰⁵ Podrobněji o Koyukon-Athabaskan představě štěstí In OLEKSA 2010, str. 84.

Dodnes komunita funguje jako jedna velká rodina. Když někdo zemře, všichni se sejdou. Havran vytvořil člověka, aby žil dlouho. Ale když umře, Koyukoni vědí, že se nikdy nevrátí. Uplynulo mnoho měsíců od doby, co mladík skonal. Lidé se shromáždili až nyní na pohřeb a uložení do hrobu země, která rozmrzá jen na několik měsíců. Po pohřbu duch mrtvého nějakou dobu zůstává blízko živých lidí a nechce je opustit. Ti proto do ohně u hrobu vyhazují kousky jídla, které měl rád, aby se duchové uklidnili a nebyli osamoceni. Matka zemřelému synovi pak prostřednictvím ohně nabízí čaj a losí maso. Syn je tak živen posvátným kouřem, který stoupá z vhozené potravy.

Catherine celou situaci s alkoholismem i nárůstu sebevražd komentuje v synchronních záběrech: „V dnešní době se stává mnoho nehod. Myslím, že je to tím, že porušujeme hodně zásad z naší víry. Je to stejné, jako když se porušují zákony. Měli bychom svoji víru dodržovat. Možná je dnes příliš mnoho věcí, které nejsou správné, a pak se stane nějaká nehoda. Nebe není od nás vzdálené, je tady na Zemi a podél řeky kde jsou v zemi otištěné stopy našich předků a kde se ve větru potulují duchové našich zemřelých.“

Poslední sekvence segmentu ilustruje soudržnost komunity. Společnost se nejdříve rozloučí s mrtvým a následuje smuteční hostina s tradičním jídlem. Sdílet jídlo, které poskytuje příroda, sjednocuje lidi a vyjadřuje jejich spojení se zemí, ze které vzešli a ujistí se, že nikdo ani na chvíli nezůstane sám.

Závěr filmu (segment 6) začíná i končí západem slunce. Vyjadřuje uspokojení nad tím, že **míchání obou tradic se zde na březích řeky obejde bez zápasu**. Poslední synchronní výpověď domorodé průvodkyně, vše shrnuje: „Nikdy jsem neviděla, že by bílí lidé respektovali zvířata a přírodu jako to děláme my. Nerespektují stromy. Respekt a víra, kterou máme, je pro nás velká věc. To je to, co nás odlišuje. Ale naše víra není příliš uznávána. Lidé myslí jen na to, co je dnes, dnešní den. Ale nemělo to tak být, měli bychom získávat sílu z toho, co víme z minulosti.“

Funkce zvukové stopy

Film využívá jednotlivé složky zvukové stopy (synchrony a asynchrony respondentů, komentář a hudbu) standardním způsobem. Meditativní polohu filmu výrazně posiluje komponovaná hudba, zejména melancholický zvuk hoboje v prostřizích přírodních motivů.

Aljašský kontext

V aljašském kontextu lze film *The Bible and Distant Time* považovat za kombinaci Kamerlingova vlivu (kolaborace s komunitou, pojetí a tempo filmu) s klasickými postupy. Filmy jsou dodnes používány ve spojení s Nelsonovou knihou jako vzdělávací materiál pro střední a vysoké školy. Dokumenty vysoce ohodnotil např. antropolog Gregory Button, který v časopise *American Anthropologist* uvedl že „tato série se řadí mezi nejlepší etnografické filmy, které byly v dnešní době vyrobeny. Spolupráce mezi vynikajícím etnografem a talentovaným filmařem vytvořila dílo intimity, pečlivých detailů a poetické odezvy s vnitřním světem kultury, která je založena na sdílení duchovna.“⁴⁰⁶



Obr. 33: Athabaskové a jejich řeka Koyukon. Film *The Bible and Distant Time*. Mark O. Badger, 1987

⁴⁰⁶ BUTTON-MURRAY 1989, str. 523-525

d) Environmentální téma, rozpor divočiny a civilizace. Film *Oil on Ice* (2004)

Tématem *Oil on Ice* je aktuální problém Aljašky, možnosti otevření dalších míst těžby ropy v pobřežní nížině Beufortova moře v místech, kde se nachází rezervace *Arctic National Refuge*, jedno z posledních nenarušených útočišť divoké zvěře a také populace původních obyvatel Gwich'in Athabascan a Inupiat Eskimos.

Jedním z hlavních impulsů pro natočení tohoto filmu bylo vystoupení senátora Aljašky Franka Murkowského, který jako argument proti odpůrcům těžby při zasedání Kongresu v březnu 2002 před sebe postavil bílou tabuli, ukázal do jejího středu a pravil: „Chtěl bych ukázat našim kolegům obrázek – takhle to tam vypadá po dobu devíti měsíců v roce. Přesně takhle to vypadá! Nebuďte dezinformovaní!“⁴⁰⁷ Boudart a Djerassi se rozhodli ukázat veřejnosti prostřednictvím dokumentárního filmu, co je doopravdy obsahem oné bílé plochy, oné údajně „země bez života“ prezentované Murkowským. Hlavním iniciátorem projektu byl Boudart, který již dříve žil na Aljašce třináct let a jako filmař se vícekrát dotkl obou poloh zamýšleného filmu – krás přírody (*Alaska's Whales and Wildlife*, 1990; *Alaska's Arctic Wildlife*, 1997; *Deep Under the Ice*, 2000) a problémů místních obyvatel (*Hunger Knows No Law*, 1978; *The Sea is Our Life*, 1979).



Obr. 34: Těžká těžební technika na území aljašských indiánů a Eskymáků ve filmu *Oil on Ice*. B. Boudart 2004

⁴⁰⁷ Zaznamenané vystoupení F. Murkowského je součástí filmu *Oil on Ice* (2004).

Struktura filmu

Dokument střídá čtyři základní úhly pohledu: a) nenarušenou aljašskou přírodu i lokalitami pobytu původních obyvatel, b) místa těžby v Beaufortově moři, c) oblast ekologické havárie tankeru *Exxon Valdez* u jihovýchodního pobřeží Aljašky a d) esejistické zamyšlení nad civilizací obecně. Vlastní struktura filmu je tvořena jednotlivými otázkami (segmenty), které jsou předkládány k řešení:

1. Rezervace *Arctic National Wildlife Refuge* (ANWR)
2. Havárie *Exxon Valdez*
3. *Arctic National Wildlife Refuge* – aspekty těžby
4. Prudhoy Bay a původní komunity v oblasti těžby
5. Vláda a otázka těžby
6. Varující změny klimatu
7. Hledání cesty k udržitelnému rozvoji
8. Budoucnost Aljašky

Aplikovaný model a modus dokumentárního filmu

Dokument využívá ve své struktuře střídání nonfikčních modelů **investigace** a **svědectví**. Z dokumentárních módů pak svým důrazem na mluvené slovo respondentů i speakera, které je nezbytné k rychlému objasnění složitých souvislostí a transkulturních rozporů používá **výkladový modus v kombinaci s modelem participacním**.

Obrazová složka filmu ve vztahu ke střihové kompozici

Obraz je kompilací různých materiálů, jejichž základem jsou záběry natočené Boudartem a jeho týmem na Aljašce a ve Washingtonu. Důležité pro autenticitu a exaktnost jsou také archivní materiály různého stáří a kvality, včetně fotografií, a televizního zpravodajství, které jsou použity především jako inzertovací materiál pro asynchrony při výpovědích respondentů.

V úvodní části zařazené před titulky film využívá možnosti digitální postprodukce – v efektu multiscreenové projekce předvádí ve čtyřech polích koláž obrazů vybraných momentů z filmu i s jejich zvukovými stopami, a tak jsou hned zkraje představena hlavní témata díla.

Segment 1 uvozují poetické obrazy arktické přírody v kontrastu s cizorodou linií ropovodu. Sekvence končí záběrem na tvář domorodé ženy shlížející na svoji zem. Je to Adeline Peter Raboff – indiánka Gwich'in, spisovatelka a aktivistka, která se jako zástupkyně původní kultury objevuje průběžně v celém filmu. Addeline přilétá do *Arctic National Wildlife Refuge (ANWR)*, aby se vydala na cestu po řece, která protéká její rodinou zemí. Společně s A. Raboff tu vystupuje ještě několik dalších respondentů, kteří plní zejména informační roli.⁴⁰⁸

Nad polárním kruhem na severu USA se prostírá obrovská oblast *ANWR* s nalezišti ropy a administrativy řeší otázku, zda těžit, či ne. V povědomí většiny veřejnosti je oblast zdánlivě pustá, ale ve skutečnosti je tu život celý rok: 180 druhů ptáků každé léto právě tady hnízdí a krmí svá mláďata, než se rozletí do všech koutů světa, své potomky zde rovněž vychovávají karibu, migrující více než 1 600 mil přes území Kanady a USA, aby zde v *ANWR* strávili léto. Zatím je tato část země ještě nedotčená, čistá, ale jeden jediný ropný vrt to může nenávratně změnit. Oblast *ANWR* je jediným územím na severním pobřeží Aljašky, která je chráněna a kde se zatím těžit nesmí. Současná situace a otázky kolem těžby je ve filmu názorně demonstrována na modelech map *National Wildlife Refuge*, *National Petroleum Reserve*, *Trans-Alaskan Pipeline* a Prudhoe Bay. Více než 90% pobřeží je již otevřeno těžbě. Obtížnost uchránit alespoň tento poslední kousek divočiny na severu Aljašky je reprezentována pomocí archivních materiálů: ve 30. letech byla založena první organizace na ochranu oblastí, jako je *Arctic National Wildlife Refuge*. Tato část vrcholí záběrem prezidenta D. D. Eisenhowera, který podepisuje uznání vyjímčnosti a ochrany *ANWR*. Problém líčí synchrony dvou respondentů: Amory Lovins, přírodovědec, specialista na problémy životního prostředí potvrzuje, že nejperspektivnější část *ANWR* pro těžbu ropy (též nazývána *1002 Area*) je usnesením Kongresu stále chráněna proti těžbě, ale Tony Knowles, bývalý guvernér Aljašky uvádí, že se jedná o obrovský

⁴⁰⁸ Char Davies – umělkyně, Bill Weber – přírodovědec (*Wildlife Conservation Society*), Celia Hunter – ochránkyně přírody, Amory Lovins – přírodovědec, specialista na problémy životního prostředí (*Rocky Mountain Institute*), Tony Knowles – bývalý guvernér Aljašky.

zdroj energie, který Amerika nutně potřebuje. Je to zřejmě největší naleziště ropy, které se v USA nachází. Boudart za pomoci výstřižků z novin dokumentuje fakta z geologických průzkumů, kdy bylo zjištěno, jak veliké množství ropy se v oblasti nachází. V roce 1989 byla spuštěna obrovská kampaň vedená prezidentem G. Bushem pro otevření těžby v oblasti *ANWR*. Její spuštění se již zdálo být na dosah. Ale 24. března 1989 vše změnilo – došlo k nehodě ropného tankeru *Exxon Valdez* a k obrovskému úniku ropy.



Obr. 35: Uhynulá velryba jako důsledek havárie tankeru *Exxon Valdez*. In: Internet, 1989.

Téma ekologické havárie (segment 2) otevírá Dune Lankard (Eyak Activist) v synchronní výpovědi: „Nehoda *Exxon Valdez* změnila komerční rybolov a náš způsob života navždy. Vyrůstal jsem s rybolovem od věku 6 či 7 let až po dospělost. Rybolov byl naše živobytí a my jsme žili z darů moře. Když došlo k rozlití ropy, tak ten neustálý zvuk na pobřeží utichl.“ Ropná havárie je prezentována drastickými záběry postižených zvířat – zeměna ptáků, které v asynchronu přírodovědkyně Riki Ott (Marine Toxicologist) kontrastně střídá propagační kazetou společnosti *Exxon*. Na ní je natočena čirá „oficiální“ mystifikace, ukazuje, jak se příroda rychle vzpamatovává. Po nehodě se společnost *Exxon* zajímala především o

to, jak ona sama vypadá na veřejnosti. Najali množství lidí, kteří čistili pobřeží, aby bylo hlavně vidět, co dělají pro odstranění způsobených škod. Rok po nehodě vydali brožuru, kde britští vědci přesvědčují veřejnost, že vše je již v pořádku a způsobené škody jsou napraveny. Tento propagandistický závěr je ve filmu demonstrován měřením výskytu oleje v místě havárie. Bioložka Ott v novém filmu, osobně s lopatou dokazuje, že i po 12 letech je ropa v půdě stále přítomna. Fragmenty, které se na pobřeží nacházejí, způsobují nižší schopnost rozmnožování ptáků, savců i ryb žijících na pobřeží, což narušuje celý ekosystém.

V době ekologické nehody *Exxon Valdez* byla ekonomika na Aljašce v rozkvětu, právě díky těžbě ropy. Vysoké příjmy vytvořily fond, ze kterého každý obyvatel Aljašky dostával pravidelný roční příjem, na kterém všichni začali být do jisté míry závislí. Ale ani tyto příjmy nepomohly rybářům z oblasti Prince William Sound, aby se po ekologické katastrofě ekonomicky vzpamatovali, protože jejich živobytí bylo zničeno vylitím ropy na pobřeží. Firmě *Exxon* byla soudně udělena pokuta 5 miliard dolarů, ale firma nezačala platit, a odvolala se. Také veřejně slíbila, že obyvatele odškodní, ale to se také nikdy nestalo. A nyní spodobné společnosti žádají vládu Spojených států amerických, aby byla povolena těžba v oblasti *Arctic National Wildlife Refuge* a slibují veřejnosti, že nedojde k poškození přírody.

Celou předchozí pasáž z jihovýchodní Aljašky Boudart ve struktuře filmu předřadil jako varovné předznamenání následujícího segmentu zaměřeného na samotnou těžbu. V závěru se opět vrací v synchronu k domorodci k Dune Lankardovi: „Nedává mi to žádný smysl, proč bychom měli povolit jakékoliv ropné společnosti dělat průzkumy a těžit v této oblasti, protože nedodrželi žádné sliby, které již dali obyvatelům v oblastech, kde se těží a které už jsou zničeny.“

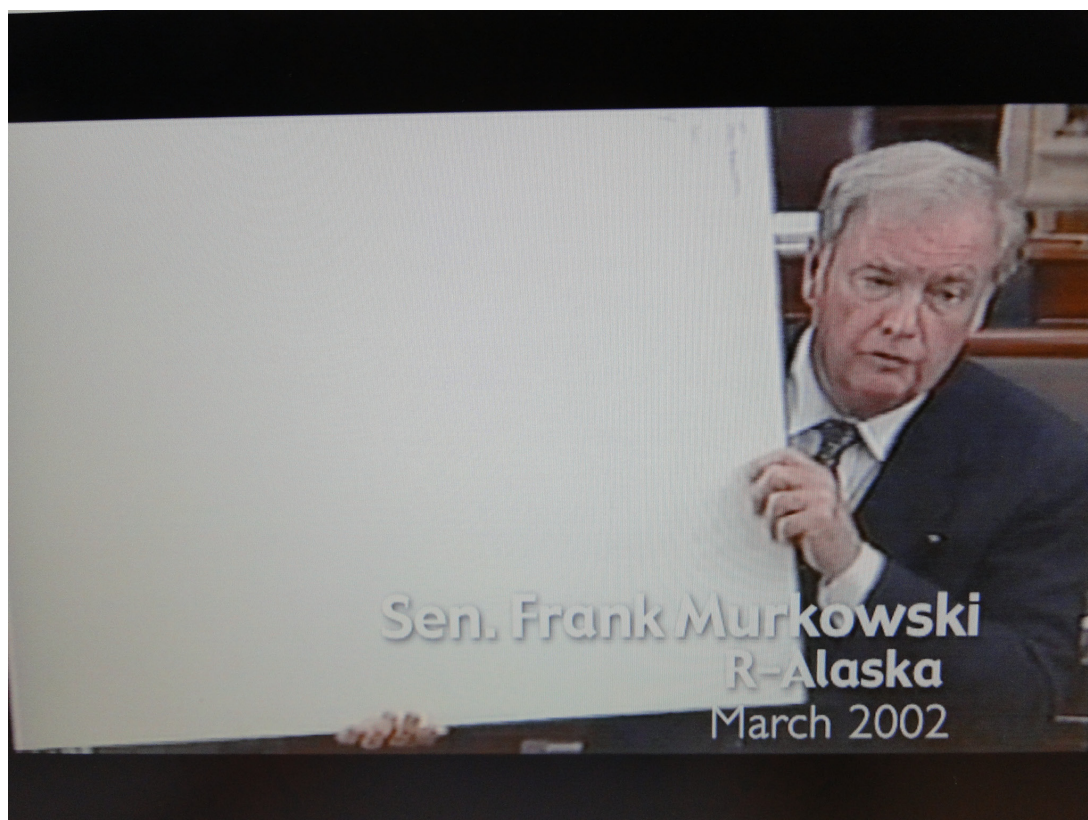
Segment 3 se otevírá grafikou znázorňující hlavní tahy karibu *ANWR* v místech možného otevření těžby. Ohrožení jsou tentokrát domorodci Gwinch'in. Jsou tu opět vizuálně zastoupena A. Raboff, jejíž chůze tajgou a tundrou s pozorováním zvířat (zejména

posvátný havran) a krajiny tvoří rámec pro sdělení závažných faktů. Stejně jako lidé na jihu jsou závislí na rybolovu, tak i Gwinch'in lidé se bojí, že těžba zničí jejich zdroj živobytí. 8 000 obyvatel žije v oblasti, kde každý rok migrují karibu, aby vychovávali svá mláďata na severním pobřeží, neboť je tam v létě nejpríhodnější klima. Jedním z ohrožených je i lovec Charlie Swaney z Arctic Village: „Už moji prarodiče mě učili, jak lovit a žít z darů země a teď to učím svoje děti, tak jako mě to učili moji předci, když jsem byl v jejich věku. Žijeme v malé vesnici, kde je nezaměstnanost a jediný zdroj obživy je naše země a její dary.“ Biolog Ken Whitten z *UAF* dodává, právě oblast *1002 Area* je místo, kde se rodí až 80% procent mláďat karibu. Je faktem, že po začátku těžby se v této oblasti změnila trasa jejich migrace, jelikož se vyhýbají obydleným lokalitám. Tato oblast není příliš velká a samozřejmě jim vadí hluk, hořící ropné vrty a pohyb těžké techniky.

V segmentu 4 jsou ukázána místa současné těžby v oblasti Pruhoe Bay. Boudart opět pracuje s obrazovým kontrastem a střídá působivé letecké záběry krajiny s lokalitami poznamenanými těžbou. Ve spojení s mořem používá i archivní záběry lovu velryb v umiacích a fotografie z vesnic Eskymáků Inupiat prostřižené lovem ryb ze současné doby. Při tom se dotazuje respondentů: biologa, rybáře, lovce a starostovů eskymáckých vesnic na pobřeží. Získává jednotný názor. Jakýkoliv zásah v oblasti *ANWR* by narušil celý ekosystém, a to by mělo dopad i na kulturní a společenský život. Rosemary Ahtuanguak, starostka osady Nuiqsut uvádí: „Přestože se některé věci změnily a lidé mají práci, tak země jako zdroj obživy byla vždy na prvním místě a stále bude. My nemůžeme být závislí na práci, která trvá jen několik týdnů v roce, přestože je dobře placená. Potřebujeme mít obživu pro své rodiny po celý rok.“ Domorodí obyvatelé se ptají, co budou dělat ve chvíli, kdy ropa bude vytěžena, ropné společnosti odejdou a karibu, jejich zdroj obživy, bude také pryč.

V segmentu 5 je kontroverzní problém těžby v *ANWR* sledován na úrovni vládních institucí. Po ekologické katastrofě *Exxon Valdez* snaha vlády těžbu ustala. Nicméně Chwich'in lidé se nepřestali o

tuto problematiku zajímat. Segment začíná záběrem Sharon Thomsonové (Chwich'in) jdoucí do Bílého domu. V následujícím okamžiku ji Boudart prostřihává archivním záběrem prezidenta G. Bushe mladšího, který opět prosazuje těžbu. Využívá záznamu z jeho prezidentské kampaně v roce 2000, při níž Bush pronáší stěží uvěřitelnou myšlenku, že lze těžit, aniž by byla poškozena příroda. „Na jedné straně můžeme mít zdroj energie pro celé USA a zároveň ochránit krásnou přírodu, která je na Aljašce.“⁴⁰⁹ Následuje zmíněný projev senátora za Aljašku Franka Murkowského, který stát, který zastupuje, představuje ostatním jako zemi nikoho před bílou deskou. K těmto názorům se přidává minulý guvernér Aljašky Tony Knowles a vysvětluje, že ve chvíli, kdy se nebude rozvíjet těžba ropy, tak v oblasti se zastaví veškerý rozvoj během následujících 10-15 let.



Obr. 36: Senátor F. Murkowski demonstruje území „kde nic není“. *Oil on Ice*. B. Boudart, 2004

⁴⁰⁹ Část záznamu z prezidentské kampaně je součástí filmu *Oil on Ice*.

Boudart investigativní kamerou sleduje snahy Roberta Thompsona a jeho dcery Sharon o lobbying proti zahájení těžbě přímo ve Washingtonu D. C. Snaží se hovořit se členy Kongresu o tom, že by lidé chtěli, aby vše zůstalo jako dosud. Politici propagující těžbu se ale obhajují tím, že oblast těžby je malá – doslova „tečka“ a zbytek *ANWR* přeci zůstane neporušen.

Segment uzavírá názor přírodovědce Amory Lovinse: „Myslím si, že hlavní tlak pro těžbu ropy nepřichází od hlavních těžebních společností, protože se jedná o extrémně drahý proces průzkumů, které těžbě předchází. Jedná se spíše o společnosti, které by chtěly investovat něčí peníze a o politický tlak vlivných senátorů.“

Segment 6 se zabývá varujícími změnami klimatu, které jsou jedním z následků těžby ropy a jejího spalování. Obrazovou náplní této části jsou záběry dopadů současné civilizace – proudy aut ve městech, dopravní zácpy, lidé ve smogu, přelidněné ulice, detaily výfuků, záplavy. Oteplování v přírodě je reprezentováno záběry z Arktidy a především různými projevy tání permafrostu. Auta jsou příčinou obrovského množství CO_2 , doprava spotřebuje více než polovinu celkového množství vytěžené ropy. To škodí nejen v místech, kde se auta používají, ale na celé planetě. S tím souvisí celkové změny klimatu – nejedná se jen o celkové oteplování země, ale jsou místa, kde je naopak chladno, sucho atd., počasí se stává těžko předpověditelné a často se mění kvůli těmto změnám.⁴¹⁰

Segment 8 nastoluje otázky omezení spotřeby ropy při zachování tzv. udržitelného rozvoje. Obrazově jej tvoří záběry tání ve všech podobách. Záběry mořských ptáků jako kontrast civilizaci. Nekonečné proudy aut, čerpací stanice. Demontrace proti spotřebě pohonných hmot. Archivní záběry senátorů z kampaně za automobily s nulovými emisemi a hybridní automobily. Téma otevírá synchron Billa Webera (*Wildlife Conservation Society*): „Mívali jsme ochranné štíty proti nukleárním zbraním ze Sovětského svazu. Měli

⁴¹⁰ Jedním z paradoxů je, že globální oteplování, které je způsobené příliš velkou spotřebou ropy, má největší a nejničivější dopad právě v oblasti Arktidy. Změny způsobují tání ledovců, medvědi nemohou lovit tuleně na krách, jelikož tají a jsou příliš tenké. Původní obyvatelé si všimají změn, které se dějí v oblastech, kde žijí. Např. výskyt vrby je stále rozsáhlejší a roste v místech, kde se nikdy předtím nevyskytovala. Dalším příkladem mohou být zničené silnice a chodníky, základy domů se hýbou, jelikož podloží taje atd.

bychom hledět na globální oteplování jako na varování. Tato oblast se díky klimatickým změnám rychle mění a my bychom se měli ptát, co bude dál? Ceny ropy jsou tvořeny trhem a jediná šance na snížení ceny je nižší spotřeba.“ Režisér dále upozorňuje na fakt, že Spojené státy americké dosud nepodepsaly *Kjótský protokol*⁴¹¹, mezinárodní úmluvu o snížení emisí skleníkových plynů. Riki Ott k tomu v synchronu dodává: „Myslím si, že to dlužíme našim budoucím generacím – je nutné začít přemýšlet teď. Je třeba se zamyslet, jaké jsou naše skutečné potřeby. Proč bychom nemohli používat alternativní zdroje, které již existují na trhu?“⁴¹²

V závěru filmu (segment 9) se Boudart opět vrací ke dvěma domorodým ženám Chwich'in, aktivistce a spisovatelce Adeline P. Raboff a Char Davies a propojuje je stříhovou montáží poetických záběrů s aljašskou krajinou a zvířaty jako symboly arktické přírody. Závěrečné poselství snímku je vyjádřeno slovy Chara Daviese: „Amerika je v bodu zlomu a my se můžeme rozhodnout, že chceme žít inteligentně a dělat věci jinak. Jsme duchovní bytosti, pyšní na svou krásnou zemi, je to náš domov. Přibližujeme se ke zlomu, a když se dostaneme za hranu, v tomto 21. století, bude to na nás, že nejsme dost rozumní a nedíváme se dopředu, abychom pochopili, jaké následky to může mít.“

Funkce zvukové stopy

Koncepce zvukové stopy odpovídá svou strukturou dokumentárním filmům stejného modelu. V rámci stopáže musí film předat mnoho informací, z nichž velká část nemůže být

⁴¹¹ První snahy snížit spotřebu byla v 70. letech minulého století. Další tlak snížit spotřebu byl během války v Zálivu, ale bohužel se stal opak, potřeba vzrostla. V roce 2002 byla tato diskuse opět otevřena. Někteří poslanci se snažili prosadit větší využití alternativních zdrojů, snížit limit na spotřebu benzínu atd. *Kjótský protokol* je celosvětová úmluva o snížení emise skleníkových plynů, které způsobují globální oteplování. Čím menší spotřebu mají automobily, tím méně produkují škodlivých látek. Tato smlouva byla ratifikována mnoha státy, které se snaží využívat alternativní zdroje a investují do výzkumů, které by pomohly snížit emise skleníkových plynů. USA však tuto úmluvu nikdy nepodepsaly.

⁴¹² Uvádí například: Hybridní automobily mohou být až dvakrát efektivnější. Palivo lze získávat z obnovitelných zdrojů a např. potenciál větrných elektráren by postačily pro výrobu dostatečného množství paliva pro naše automobily. Je levnější palivo šetřit než se snažit ho levně kupovat. Užívání aut z nás dělá otroky závislé na systému. Naštěstí existuje alternativa. Když bude na silnicích stále více aut, které budou mít nízkou spotřebu paliva, tak to do budoucna zabráni potřebě těžby v oblasti ANWR.

prezentována pouze prostřednictvím obrazu. Ve zvukové stopě jsou proto kombinovány výpovědi respondentů (domorodci, vědci, představitelé institucí) s komentářem speakera (Peter Coyote), jehož vstupy po synchronech respondentů mají shrnující a doplňující charakter. Ze způsobu aplikace těchto dvou prvků je zřejmé, že tvůrci chtěli zachovat dynamické tempo celé kompozice. Další složkou je komponovaná hudba, která je svými pomalými pasážemi využita jako prvek scelující obrazové sekvence arktické přírody a akcentující místa těžby. Standardním způsobem zde pracují s ruchy, které jsou použity z důvodu posílení autenticity jako synchronní doprovod vizuální složky.

Aljašský kontext

Z hlediska tématu lze snímek *Oil on Ice* považovat za „film poslední generace“, neboť se zabývá problémy, které jsou v současné Aljašce aktuální a na jejichž vyřešení se stále čeká. Názorně představuje problémy dodnes obtížně přístupných míst aljašské Arktidy, kam se (jak vím ze své vlastní zkušenosti) průměrný Aljašan, natož Američan osobně nepodívá za celý svůj život. Tedy při svých soudech a rozhodováních jsou místní obyvatelé ovlivněni pouze interpretovanou informací.

Měl jsem to štěstí, že jsem při realizaci vlastního projektu⁴¹³ mohl na území *ANWR* osobně pobývat, prakticky ve tutéž dobu, kdy tam Boudart a Djerassi snímali svůj film. Na vlastní oči jsem viděl unikátní místa arktické divočiny i apokalypticky vyhlížející místa těžby ropy v Prudhoe Bay. Obojí ve mě zanechalo nepomenutelný dojem. Všechny souvislosti mě pak pomohl lépe pochopit právě film *Oil on Ice*.

⁴¹³ Film *Dotek arktické řeky*, natočen v roce 2004, dokončen v roce 2009.

6. Aljaška před objektivem Evropana

Primárním úsilím autorů dokumentárních⁴¹⁴ filmů o Aljašce je pokus o reprezentaci souhrnu zážitků, pocitů a dojmů prostředky, kterými médium disponuje. Je nepochybné, že pohled Evropana se promítá do způsobu snímání a přemýšlení nad tématem. Může se projevit od koncepčního uchopení až po detail, např. způsob, jakým je napsán komentář.

Romantizující přístupy k Aljašce zaznamenáváme z evropských národů zejména u Němců a Čechů. To se týká jak turistů, tak filmařů. Zásahu na tom má obliba díla amerického spisovatele Jacka Londona v obou zemích a v Čechách navíc ojedinělý fenomén trampingu, který nemá ve světě obdoby. Prakticky při všech cestách na Aljašku a Yukon Territory jsem se setkával s Němci i Čechy a to dokonce jako nově příchozími obyvateli, kteří zde chtěli zakotvit natrvalo. Prvotním impulsem pro toto rozhodnutí byly právě soubory představ získané z četby a filmů, okouzlení koncem 19. století se zlatou horečkou.⁴¹⁵ Přímý kontakt s obrovskou rozlohou Aljašky je pro ně asi nejpůsobivější faktor. Pobyt v exotickém prostředí probouzí dosud nepoznaný atavismus a nabízí paralely pro ty, kteří si uvědomují historické vazby mezi evropským kontinentem a územím nejsevernějšího státu USA. Velmi podobně jako Aljaška totiž vypadalo území Evropy před 10-15 000 lety po ústupu poslední doby ledové, s podobnou flórou a faunou. Jedním z typických představitelů je například žijící relikt – aljašský pižmoň, svědek dávných časů, jehož vyobrazení se dodnes nalézají na území celé západní Evropy.

⁴¹⁴ V návaznosti na předchozí text – tzn. nutnost osobní zkušenosti s aljašským prostředím, zde nebudu zmiňovat filmy hrané filmy s tematikou Aljašky, neboť i když se jejich děj na Aljašce odehrává, mohou být natáčeny jinde bez přímé zkušenosti jejich tvůrců s reálným prostředím, což je vzhledem k tématu stati irelevantní.

⁴¹⁵ U mnoha z těchto novodobých emigrantů bývá konfrontace reálného prostředí s romantickými představami často dosti dramatická a má podobu pouhého pokusu s následujícím rychlým vystřízlivěním, po kterém Aljašku nebo Kanadu opět opouští.

6. 1. Aljašská divočiny v dílech evropských tvůrců

Pohled evropských tvůrců na Aljašku v žánru non-fiction filmu má převážně podobu snímků, které zdůrazňují to, co autory při střetu s místní realitou nejvíce osloví – **spektakulární krajina, historie (zejména zlaté horečky), neobvyklé a exotické aspekty života**. V evropské produkci vznikají nejčastěji cestopisné dokumenty. Převládající snahou je zobrazit prostředí a podmínky, které jsou napohled **jiné**. Při jejich komparaci se pak zjeví použití podobných metod a dramaturgických postupů. Ty ovšem vycházejí z velmi podobných podmínek vzniku (plavba po řece, po moři, trekking v horách, putování po místech zlaté horečky, lov lososů, mushing apod.). Společným problémem se stává fakt, že způsob ztvárnění aljašských fenoménů se stává určitou normou – **vizuální šablonou**, která se stejně jako zavedené verbální stereotypy často opakuje.⁴¹⁶

Ukazuje se, že v kontextu s záměrem autorů co nejvěrohodněji přenést diváky co nejvíce do pověstného „Spirit of the Wild“⁴¹⁷ se jako nejpůsobivější metodou v non-fiction produkovaném evropskými tvůrci jeví forma **subjektivního zážitku využívající metodu výkladového modu**, tj. deník nebo autobiografie. V těchto případech působí na diváka přesvědčivě volba dlouhého časového úseku, na jehož půdorysu se film odehrává – krátké léto a dlouhá drsná zima. V dokumentu *Allein in Alaska*⁴¹⁸ se německý filmař Martin Schliessler nechá vysadit na podzim daleko od civilizace a v ich-formě líčí přezimování v aljašské divočině. Schliessler byl nepochybně inspirován osobou aljašského Richarda Proenneke a jeho filmem *Alone in the Wilderness*⁴¹⁹, který stejnou zimní robinzonádu absolvoval již v roce 1968 na jezeře Twin Lakes, 170

⁴¹⁶ V propagačních sloganech je např. Aljaška často označována jako „safari severoamerického kontinentu“. Tento dojem zafixoval se do povědomí návštěvníků a diváků především díky filmovým tvůrcům. Ve skutečnosti bez znalosti typických lokalit je obtížné divoká zvířata v aljašské přírodě spatřit.

⁴¹⁷ Na Aljašce často používaný slogan ve spojení s aljašskou divočinou. Zároveň název nákladného dokumentárního projektu firmy IMAX, *Alaska: Spirit of the Wild* (1998) s komentářem herce Ch. Hestona, kterým je Aljaška často prezentována.

⁴¹⁸ SCHLIESSER 1993

⁴¹⁹ PROENNEKE 2004

mil východně od Anchorage. Pokud jde o pokus vizualizovat „Spirit of the Wild“, oba filmy jsou v tomto kontextu působivé, i když jsou natočeny velmi prostě, formou obrazového deníku, kde režisér je zároveň kameramanem i scénáristou.⁴²⁰ Sledujeme stavbu srubu společně s činnostmi k zajištění přežití v divočině. V *Alone in the Wilderness* Proenneke filmuje sám sebe. S časovým odstupem 45 let od vzniku filmu a globálním poklesem všeobecné manuálních schopností můžeme sledovat pravý koncert zručnosti a lidského důvtipu. Dovede si poradit nejen s hrubou tesařskou prací, ale i s nábytkem a předměty pro drobné denní potřeby. Vše doslova „na koleně“ a většinou bez pomoci kovových spojovacích prvků. A i když stavba narativu filmu je lineární, s jedním hlavním hrdinou, bez dramatických zvratů, v „epizodních“ rolích se krátce mihne pilot a zvířata náhodně zachycená během pobytu, přesto je tento hodinový snímek divácky vzrušující. U obou filmů působí odhodlání autorů podstoupit tuto náročnou zkoušku přežití. Je rovněž důležité, že při dlouhém odloučení byli oba muži svědky mnoha proměn a přírodních jevů, které mohli zaznamenat jak v detailech, tak v působivých obrazových scénériích. Nesmlouvavá aljašská realita je zde zkoncentrována na plochu přírodního jeviště, jehož hranice jsou vymezeny fyzickými schopnostmi a volnými vlastnostmi „herců“ této reality show. *Alone in the Wilderness* R. Proenneka je silný v závěrečné sekvenci, kde se ukazuje, že původní výzva ovlivnila jeho život navždy.⁴²¹

Subjektivní, dosud nepoznané pocity, které působí na duši Evropana při objevování Aljašky během putování nekonečnými rozlohami, se pokouší zprostředkovat dokumentární filmy jako je *2000 Meilen Freiheit (Von der Quelle bis zur Grenze von Alaska, Von der Grenze Alaskas bis zur Bering See)*.⁴²² Filmy z této kategorie se jeden od druhého liší obvykle pouze prostředím, které

⁴²⁰ Primární záznam je na filmový materiál širší 16 mm.

⁴²¹ Richard Proenneke postavil svůj srub jako padesátiletý a aljašská příroda mu učarovala natolik, že zůstal Twin Lakes dalších třicet let. Poté, co mu fyzická kondice již nedovolila další pobyt na jezeře, věnoval svůj srub správě parku *Lake Clark National Park and Preserve*. Mimo film *Alone in the Wilderness* popisuje aktivity Proenneke na Twin Lakes i jeho kniha *One Man's Wilderness*.

Podrobněji PROENNEKE-KEITH 1999

⁴²² KIELING 1993

ukazují. Ale z hlediska stavby narativu je použita opět totožná dramaturgická koncepce.

Na tomto místě je vhodné zmínit i český film *V ledovém objetí řeky Tatshenshini*⁴²³, který byl jedním z mála pokusů o vybočení ze zažitého stereotypu. V roce 1995 ho nasnímal česká filmová expedice v oblasti jednoho z největších světových říčních systémů – řeky Alsek v oblasti Britské Kolumbie a teritoria Yukon, podle scénáře Otakara Fuky a Jana Bočka, který byl zároveň režisérem. Tým složený z filmových profesionálů a vodáků nesnímal při českém prvosjezdu velké ledovcové řeky klasický expediční dokument, ale autoři se po předchozím studiu reálií se rozhodli ztvárnit **poeticko-dokumentární esej**. Děj filmu je postaven na intimním zážitku osamělého vodáka v divočině a jeho dialogem s divokou ledovcovou řekou, vycházející ze staré místní indiánské legendy⁴²⁴.

Novým trendem posledních let je objevování Aljašky jako jedné z posledních lokalit nenarušené drsné přírody tvůrci **sportovních dokumentů založených na obtížných sportovních výkonech v extrémně nepříznivých podmínkách**. Jsou to aktivity zařazované do kategorie tzv. adrenalinových, mezi které patří vodní sporty (rafting) a sporty v horách (freeriding apod.) V kontrastu k *Alone in the Wilderness* ve filmech jako jsou *That's Alaska Man* nebo *Aljaška v prašanu* již tvůrcům nejde o proces sbližování se se severskou přírodou, pochopení jejího rytmu nebo poznávací aspekt života a kultury původních obyvatel, ale o **použití extrémní přírody pro výkon, příp. exhibici**. Hlavním cílem sportovních expedic je přivlastnit si nějaké prvenství a zaplnit poslední bílá místa na mapách nedobytych vrcholů, dosud neposkvřených svahů nebo těžkých peřejí horských řek. Aljašská příroda zde plní úlohu atraktivní vizuální kulisy a poskytovatele posledních panenských

⁴²³ BOČEK 1995

⁴²⁴ Příběh dívky Tatshenshini – řeky, považované za jednu z nejkrásnějších na světě. Její otec Yukon, pán všech vod, ji zaslíbil medvědu grizzlymu, přestože Tatshenshini milovala bělohavého orla, vládce vzduchu. Ani potoky slz neobměkčily přísného otce, který zahnal orla vysoko nad oblaka. Tatshenshini však ve své lásce vytrvala a zůstala panenská až do dnešních dnů. Aby ji otec potrestal, obrátil její řečiště, takže se její bílé vody musí obtížně prodírat kaňony, soutěskami a ledovcovou pustinou.

terénů. Je pojímána jako velká přírodní tělocvična, do níž se lze vydat za atraktivním neopakovatelným zážitkem. Ve filmech z těchto podniků je hlavním tématem sám extrémně náročný sportovní výkon, jehož protagonisté zpravidla balancují na úzké hraně mezi životem a smrtí. Dokumentace těchto aktivit je samozřejmě vedena zejména komerčními zájmy. Vyžaduje totiž nutnou technickou podporu v podobě speciálních letadel, helikoptér, sněžných vozidel apod., na které se podílí firmy produkující sportovní vybavení. Prostředí Aljašky zapsané do podvědomí diváků z fiction a non-fiction žánrů jako jedno z nejdrsnějších na Zemi pak působí jako osvědčená visačka kvality výrobků, které sportovci používají. Z tohoto důvodu jsou firmy ochotny podílet se na vizuální dokumentaci značnými částkami. Tvůrci si mohou dovolit drahou techniku, která je dokumentaristům běžně nedostupná.⁴²⁵ V mnoha případech forma těchto snímků převažuje nad obsahem, což se projevuje zejména delšími stopážemi výsledných filmů. Technicky dokonalé záběry z atraktivního prostředí pořízené ze všech myslitelných úhlů, rozdílnými ohnisky a náležitě ošetřené postprodukcí ale podle mého při absenci nosného děje nedokáží udržet pozornost.⁴²⁶ Tyto snímky lze klasifikovat jako extrémní sportovní film natáčený v extrémních přírodních podmínkách.

Přitom úsilí sportovců dosáhnout výkonu je samo o sobě nosným tématem, které se však bez této speciální techniky velmi těžko zobrazuje. (Sám jsem tuto zkušenost učinil několikrát.⁴²⁷) U

⁴²⁵ Ve spojení s horským prostředím např. systém *GYRON* – zařízení pro stabilizaci při záběrech z helikoptéry ve spojení s Aljaškou např. mj. ve filmu *The Frozen Ground* (2013). Při natáčení plynulého pohybu v terénu existují i jiné stabilizační systémy jako jsou *Gocam*, *Sky-Cam*, *Fly-Cam*.

⁴²⁶ Zejména to platí u kategorie freeriding, kde se skladba záběrů velmi často opakuje a po počáteční fascinaci prostředím a dynamikou kterou je divák zahlcen nastává stagnace.

⁴²⁷ Při natáčení filmu *Hráč bez limitů* (MOULIS, L. ml.-MOULIS, L. 2013) jsme chtěli zobrazit vnitřní dramata českého cyklisty-extrémního bika Jana Kopky, který se zúčastnil závodu *Iditarod Trail Invitational*. Jeho trasa vede v zimě napříč vnitrozemím Aljašky a po pobřeží zamrzlého Beringova moře, tj. 1800 kilometrů. Závod má v maximální míře reflektovat „Spirit of the Wild“, neboť se jede záměrně zcela bez zabezpečení. Jeho účastníci (stejně jako první cestovatelé v těchto krajích) se musí plně spolehnout sami na sebe a v případě nehody nemohou očekávat žádnou pomoc. V životě hrdiny filmu, hrál transaljašský závod klíčovou roli. Po prvním neúspěchu, kdy v roce 2003 musel vzdát, závod o čtyři roky později jako první Evropan vyhrál. Z filmařského hlediska byl ovšem zásadní problém v tom, že z tohoto závodu neexistoval téměř žádný vizuální záznam dokumentující výkon J. Kopky a ostatních závodníků. (Amatérský film B. Merchanta *Wheels in the Wind Riding the Iditarod Trail* z roku 2008 vznikl až rok po účasti J. Kopky). Drsné podmínky koncentrují veškeré úsilí účastníků k redukci nezbytného vybavení a při zajištění pohybu vpřed v podmínkách, kdy teploty dosahují až -50°C mohou zastávky nutné pořízení záběrů vést k přímému ohrožení zdraví. Vzhledem

špičkových výkonů v extrémně vytrvalostních disciplínách, mezi které lze zařadit snow biking, mushing, námořní dálkové plavby nebo dálkové vytrvalostní pochody (cestování) v klimaticky nepříznivých podmínkách bývá pro filmaře mnohdy problémem, že jejich protagonisté je sami nepovažují za nic mimořádného a v tomto smyslu je i interpretují. Rozpor spočívá v tom, že diváci a potažmo tvůrci touží po dramatických zážitcích, které se však zkušenosti aktéři v zájmu zachování života snaží minimalizovat. U disciplín spojených s přežitím v přírodě platí pravidlo, že čím více vyniká protagonista ve své disciplíně, tím méně publikovatelných dramatických zážitků zpravidla skýtá. K dramatům s ohrožením života a zraněním s trvalými následky naopak často dochází spíše u dobrodruhů vrhajících se do extrémních akcí s nedostatečnými zkušenostmi. Ti pak podceňují prostředí, vybavení, dlouhodobou přípravu a stávají se pak smutnými hrdiny seriálů jako například *Shouldn't Be Alive*.

V současné reflexi evropského pojetí audiovizuální interpretace Aljašky lze tedy nalézt tři převažující koncepční modely:

- a) autobiografie a subjektivní líčení
- b) pokus o poeticko-filosofický esej – Aljaška jako impuls k zamyšlení,
- c) využití monumentální a drsné přírody jako kulisy pro sportovní výkon. Jako základ je ve všech postaven jako kontrast unikátní „aljašský rozměr“ proti „obecně známé“ známé evropské zkušenosti.

k tomu, že v letech 2003 a 2007 kdy se J. Kopka *Iditarodu* zúčastnil, ještě neexistovaly malé kamery s jednoduchou obsluhou sloužící k zaznamenání subjektivního pohledu protagonisty⁴²⁷, museli jsme vycházet z dostupné statické obrazové dokumentace doplněné dokumentární rekonstrukcí v klimaticky podobných podmínkách. Při této rekonstrukci jsme mohli aplikovat znalosti získané z dřívějších projektů na Aljašce. Přiblížení podobných individuálních výkonů vytrvalostního charakteru je pro tvůrce vždy obtížné. Především proto, že má k dispozici pouze obraz se zvukem společně s jedním aktérem a vlastní zaznamenaná činnost, kterou je například tažení saní po zamrzlém moři nebo jízda na kole po zasněžených pláních může proti zmíněnému freeridingu nebo raftingu vypadat na první pohled docela idylicky. Hledání klíče k těmto tématům může být pro tvůrce dokumentárních filmů právě pro zdánlivě neatraktivní vizuální plochost velmi nesnadné.

Část C):

ČLOVĚK-KAMERA-DIVOČINA. TERÉNNÍ ZKUŠENOSTI A TECHNICKÉ KONTEXTY



Obr. 37: Sbírání praktických zkušeností v terénu Aljašky. © Ladislav Moulis, ml. 2004

„Poznáte tuhle zemi: bude vás to sice stát slzy i strach, pocítíte však přitom i nadšení a lásku, a až do konce života – když to přežijete – vás bude pronásledovat touha po její nádherné volnosti. Budete se modlit, abyste se odsud dostali, a budete plakat, že se tam nemůžete vrátit.“

Lois a Cris Crislerovi (*Arctic Wild*, 1967)

7. Metodika přežití

Nyní se pokusím shrnout, s čím se musí filmař v Aljašské divočině potýkat:

1. **Přežití.** I v dnešní době, kdy jsme obklopeni technickými vymoženostmi, které nám usnadní transport nebo komunikaci, může v obrovských rozlohách Aljašky dojít (a stále dochází) k výpadku navigační a komunikační techniky (je často závislá na akumulacích zdrojích), k jejímu neopravitelnému poškození nebo dokonce ke ztrátě. Mnoho lidí vydávajících se v dnešní době bez velkých zkušeností do divočiny má pocit, že pro svou bezpečnost udělali maximum, když si pořídili satelitní navigaci GPS nebo satelitní telefon, který vzbuzuje dojem dostupnosti rychlé pomoci. Tento fakt většinu uklidní a následně zpravidla věnují daleko méně času promýšlení toho, jak tento přístroj zabezpečí a kam jej během cesty uloží. A o batoh nebo lodní pytel lze v horách, na ledovci na řece přijít velmi snadno. Ani upevnění na vlastním těle nemusí být stoprocentní jistotou, protože po nehodě na divokém toku (např. převržení plavidla), je člověk často bez bot a je rád, že vůbec přežil. Takovou situaci jsem zažil na vlastní kůži. V tomto smyslu je třeba už před začátkem cesty velmi obezřetně plánovat strategii celého postupu a promýšlet možné krizové varianty, které by mohly nastat. V případě navigace se nespolehat slepě jen na GPS, ale mít ještě nastudovanou mapu, abychom i v případě, že přijdeme o navigační pomůcky⁴²⁸, byli schopni se zhruba orientovat v krajině a určit směr dalšího postupu.

Velká část výprav do velmi odlehlých oblastí Aljašky začíná obvykle leteckým transportem do oblastí, kam nevedou letecké linky. S přibývajícím zeměpisnou šířkou postupně mizí asfaltové povrchy letištních ploch a pak postupně i povrchy šotolinové, kola letadel jsou nahrazena plováky a v divočině se přistává na hladinách jezer nebo na tekoucích řekách. To je sám o sobě již poměrně

⁴²⁸ Extrémním případem přístupu nespolehání pouze na moderní navigační pomůcky je např. výcvik členů příslušníků pohraniční jednotky *Sírius*, která přes 60 let střeží severovýchodní pobřeží Grónska v délce 14 000 kilometrů. Její členové musí znát z paměti tvar více než 600 fjordů a mysů grónského pobřeží pro případ, že by ztratili mapu. Podrobněji In: FINKEL 2012

rizikový akt, vyžadující opravdu zkušené „bush piloty“. ⁴²⁹ Aljašští „bush piloti“ na vysokém severu létají v zimě i v létě bez kontaktů s řídicí věží jen „na oči“ s dokonalou znalostí krajiny a v podmínkách, které si jejich evropští kolegové těžko dovedou představit. ⁴³⁰ Podle statistiky *ARFSD* ⁴³¹ na Aljašce ročně havaruje kolem 100 malých letadel.

Letadlo, které se objeví nebo neobjeví v oblasti, odkud se nelze dostat vlastní silou, může znamenat život nebo smrt. Tragickým příkladem neznalosti, nedbalosti nebo nepřipravenosti je osud fotografa Carla McCunna z roku 1981, který popisuje Jon Krakauer: McCunn, který chtěl v oblasti Brooks Range osamoceně strávit půl roku, se zapomněl v březnu domluvit s pilotem na termínu návratu do civilizace. Když v září začalo mrznout a dlouho nemohl nic ulovit, zdálo se, že přece jen nakonec vše dobře dopadne: neboť nad jeho kempem se náhle objevilo letadlo. Ale přesto, že na něj McCunn mával, pilot nepřistál a odletěl. Když si McCunn po dvou dnech náhodně prohlédl zadní stan loveckého lístku, kde byly uvedeny nouzové signály pro letce, které si předtím neprostudoval, pochopil proč – jeho mávání zdviženou pravou rukou pilot přečetl jako platný signál „vše je OK“. Na konci listopadu ve svém deníku fotograf vyličil pomalé umírání hladem a zimou a nakonec se v pětatřicetiletí letech zastřelil. ⁴³²

2. Pohyb terénem. Když pomineme všeobecně platné extrémy, které jsou společné všem vysokým horám s ledovci, jsou pro Aljašku charakteristická mohutná pásma lesů při jihovýchodním pobřeží a tajgy ve vnitrozemí. Tajga pak postupně se vzrůstající zeměpisnou šířkou přechází v rozsáhlé oblasti tundry končící u

⁴²⁹ Vzpomínám si, jak jsme se při natáčení televizního seriálu v roce 2004 potřebovali dostat v oblasti Arktidy k počátku řeky Sheenjek v oblasti Romanzoff Mountains, ale nemohli jsme najít pilota ochotného transport provést. Jezero, na kterém se dalo hydroplánem bezpečně přistát, totiž přestalo existovat – vyteklo a na řece částečně pokryté ledovými krami dosednout nebylo možné. Nakonec se nám podařilo kontaktovat pilota, který byl schopen s malou Cessnou poměrně dramaticky dvakrát přistát přímo na horském svahu.

⁴³⁰ Profesionální aljašští piloti jsou skupinou, které by si určitě zasloužila samostatný průzkum. Na Aljašce jsou velmi respektováni a setkal jsem se s velkým množstvím literatury, která se létání na Aljašce a legendárním postavám aljašské letecké historie věnuje. Dalším pozoruhodným faktem je, že v drsných aljašských podmínkách dodnes běžně létá velké množství velmi starých letadel, která by v Evropě stála v halách muzeí.

⁴³¹ ALASKA REGION FLIGHT DIVISION 2011

⁴³² KRAKAUER 2007, str. 81-84

Severního ledového oceánu. Všechny zmíněné oblasti jsou z evropského pohledu nedotčené a obtížné pro běžný postup. Během mnoha let realizace našich filmových projektů jsem se postupně pohyboval v každé z nich.

Hlavními překážkami je neproniknutelná vegetace (lesy pobřežního pásma), v kombinaci s podmáčeným povrchem (tajga a tundra). Projevuje se zde výrazně vliv permafrostu, který v letním období nedovoluje srážkám a vodě vzniklé ze sněhu, aby se vsákla do věčně zmrzlé půdy. Výsledkem jsou pásma bažin v nivách řek a severské tundře. Tyto oblasti jsou na Aljašce lépe průchodné až s příchodem mrazů, kdy lze terénem projet se speciálními vozidly, sněžnými skútry nebo psím spřežením.⁴³³

Ve vztahu člověk versus příroda platí na Aljašce pravidlo nejmenšího odporu. Proto v této krajině byla pro člověka odpradáвна nepřírozenější cestou řeka, snadno použitelná komunikační spojka mezi tisíce kilometrů vzdálenými oblastmi, kulturami a národy. V tomto kontextu je i po více než 270 letech od objevení Aljašky pohled na mapu zajímavý: Dále od 150 z. d. je i dnes zřejmá absence pozemních komunikací, přitom se jedná o nejméně o dvě třetiny aljašského území.

3. Střet s divokými zvířaty. Dalším specifickým neevropským faktorem, který musí filmaři při pořizování primárního záznamu v divočině respektovat, je nebezpečí střetu s divokými zvířaty. Na Aljašce se jedná především o losy a medvědy.⁴³⁴

K případům napadení lidí dochází pravidelně každý rok. Příčiny jsou nejrůznější, nejčastější to však bývá neopatrnost a nerespektování základní zásad chování a pobytu v divočině. Fotografové a filmaři jsou nejohroženější skupinou, protože ve

⁴³³ Při natáčení filmu *Brána Arktidy* v roce 1994 bylo jedním z našich cílů proniknout na kontinentální rozvodí a natočit prameny řeky Kobuk. Terén, který z letadla nevypadal vůbec obtížně, byl při fyzickém kontaktu velmi neprostupný. Porosty zakrslých vrb a olší nás mnohokrát přinutily pochodovat v botách s veškerou výstrojí a filmařským vybavením korytem potoků nebo řek. Brodění ledovou vodou bylo nakonec tou nejschůdnější možnou cestou. Blíže In: MOULIS-KUSBA CH 2001, str. 16-28

⁴³⁴ Los aljašský (*Alces alces gigas*) je největším losem na světě a samec může dosáhnout hmotnosti až 800 kg. Z medvědů žijících na území Aljašky se jedná o černého medvěda (*Ursus americanus*) a především o poddruhy medvěda hnědého – medvěda grizzly (*Ursus arctos horribilis*), medvěda kodiaka (*Ursus arctos middendorffi*) a ledního medvěda (*Ursus maritimus*) u pobřeží Severního ledového oceánu.

snaze získat atraktivní snímky kontakt s divokými zvířaty záměrně vyhledávají, místo aby se snažili jim vyhnout. V zásadě je možné rozdělení na dvě skupiny. Tu první s výrazně horší bilancí pro tvoří amatéři a poloprofesionálové, kteří své aktivity provozují v rámci turistiky. Snaha pořídit atraktivní materiál s divokým zvířetem z bezprostřední blízkosti, na jejímž počátku je obvykle náhodné setkání, končí často tragicky. Druhou skupinou jsou profesionálové, kteří jsou na pořízení záběrů obvykle hmotně zainteresováni a omezení časem. Proto se snaží snížit riziko neúspěchu tím, že vyhledávají služby místních specialistů na divoká zvířata. Již ve stádiu preprodukce pracují s odbornými poradci, vybírají dlouho předem vhodné lokality, mají vypracovanou osvědčenou logistiku. Štáb nebo soliterního filmaře provází ozbrojený průvodce s dobrou znalostí prostředí a chování hledaných zvířat. Pro získání kvalitních záběrů používají velmi kvalitní speciální optiku s dlouhými ohnisky, která umožňuje pozorování a snímání zvířat s velkým odstupem. Zde je nebezpečí přímého střetu minimalizováno, i když zcela ho pochopitelně nikdy vyloučit nelze.

Sám jsem zažil několik dramatických okamžiků, nejen při natáčení filmu o medvědech na Kodiaku,⁴³⁵ ale v podstatě při každé z našich aljašských výprav. Odstup zvířete od kamery byl přitom od desítek metrů až po intimní několikametrovou vzdálenost. Ze snímání medvědů jsem si tak mj. přinesl osobní zkušenost se stavem, kterým si určitě v podobných situacích prošla většina fotografů a kameramanů – podceňování reálného nebezpečí v okamžicích, kdy samotný přístroj během záznamu tvoří pomyslný filtr mezi člověkem a nebezpečným dějem. Objekt, který je při

⁴³⁵ V roce 1994 jsme se při natáčení dokumentárního filmu *Kodiak* pohybovali ve vnitrozemí stejnojmenného aljašského ostrova, kde jsme právě za asistence místního průvodce natáčeli záběry zdejších medvědů. Ti, díky řekám plným lososů, jsou se svou výškou kolem tří metrů a váhou kolem osmi set kilogramů opravdu impozantními jedinci. Abychom mohli při natáčení sledovat dvě medvědí rodiny lovící ryby v úseku říčky spojující dvě jezera, několik dní jsme neustále procházeli sem a tam po úzké zvířecí stezce lemuující oba břehy. Na mnoha místech tvořila více než dvoumetrová vegetace kolem stezky neprůniknutelnou zelenou zeď. Pohybovali jsme tímto úsekem vždy s velmi smíšenými pocity i navzdory tomu, že náš průvodce byl plně ozbrojen a lokalitu dokonale znal. Pokud by se některý z medvědů rozhodl napadnout některého člena našeho týmu z tohoto porostu, pravděpodobně bychom neměli vůbec šanci něco podniknout, především vzhledem k těsné blízkosti vegetace, která by útočníka ukrývala do poslední chvíle. O úspěšném úniku před zvířetem vybaveném patnácticentimetrovými drápy, které krátkodobě dokáže vyvinout rychlost až šedesát kilometrů za hodinu, nelze příliš reálně uvažovat.

sledování v hledáčku zmenšen a zploštěn, pak podporuje provokující pocit osobní nezranitelnosti a falešného bezpečí podobně jako u majitele zbraně. Následné chování projevující se velmi často např. nekritickým zkracováním vzdálenosti, může být hlavní příčinou, která vyprovokuje útok ze strany zvířete.



Obr. 38: Podceňování dodržování bezpečné vzdálenosti je jednou z nejčastějších příčin při napadení aljašskými medvědy. © Bohuslav Fiala, 2001

Pokud jde o setkání medvědy, každá situace je specifická. Materiály pro turisty a náhodné návštěvníky obvykle jako zásadu bezpečnosti číslo jedna uvádí – vyhnout se jim. Jak ale již bylo řečeno – cíle fotografů a filmařů jsou opačné. Rozhodně nelze spoléhat na zjednodušující tvrzení, podle kterých je např. černý medvěd v podstatě neškodný a grizzly vždy agresivní. Statistiky případů napadení často svědčí o opaku. Chování obou druhů je každopádně nevyzpytatelné.⁴³⁶ Já jsem se zatím při samotném natáčení medvědů nesetkal se žádným výrazným problémem agresivity. Obvykle jsme filmovali zvířata, která byla zaujata vlastní činností (sbírání bobulí, lov ryb apod.). Ale v roce 2012 při

⁴³⁶ Jednotlivými druhy medvědů a jejich chováním například zabývá divácky atraktivní přírodopisný film *Bears* natočený technologií IMAX v roce 2001. Podstatnou část tvoří právě aljašští medvědi.

plavbě po Yukonu nás nepříjemně překvapil medvěd, který se snažil usilovně proniknout do našeho tábora a nereagoval na žádný z všeobecně osvědčených akustických i vizuálních způsobů, které ho měly odehnat. Poté, co začala hrozit destrukce zavazadel a snímací techniky se podařilo medvěda odehnat za poměrně dramatických okolností za pomoci „bear spray“ – speciálního pepřového přípravku, až když se vzdálenost zmenšila na pouhých několik metrů. Odborníci, se kterými jsme tento případ následně konzultovali, vyhodnotili toto ohrožení jako příklad teritoriálního chování medvěda, který naštěstí pro nás ustoupil.

Ale co platí v jednom případě, nemusí fungovat v dalším. V roce 1997 jsem při realizaci filmu *Kronocký zapovednik* snímal na Kamčatce rozhovor s přírodovědcem Vitaliem Nikolajenkem, který byl v té době největším znalcem velkých hnědých kamčatských medvědů⁴³⁷. Tato zvířata jsou svým vzrůstem a vzhledem identická s aljašskými kodiaky. Nikolajenko se věnoval studiu jejich života a chování přes třicet let. Shromáždil velký archiv fotografií, záběrů a záznamů o chování těchto šelem. Jako vyhlášeného specialistu-odborného poradce a průvodce si ho vždy najímali fotografové a zejména zahraniční filmové štáby, které potřebovaly záběry kamčatských medvědů. Nikolajenko nikdy nepodstupoval zbytečné riziko. (Jeho přístup byl velmi odlišný od Timothy Treadwella rozporuplného hrdiny Herzogova filmu *Grizzly Man*.) Bohužel šest let po natáčení našeho rozhovoru v kamčatském Údolí gejzírů byl Vitalij Nikolajenko rovněž usmrcen medvědem. Byl nalezen svými kolegy vědci s nepoužitou zbraní a prázdným „bear spray“ s kterým se zřejmě pokoušel bránit za blíže nezjištěných okolností. Kamčatští medvědi zabili v roce 1996 dalšího filmaře, aljašského kameramana Michio Hoshina,⁴³⁸ natáčejičího dokumentární film pro japonskou televizi.

Pro filmaře a fotografy, kteří vyvíjejí v divočině své aktivity, je často překvapivé, že na území Aljašky a Kanady tamní legislativa nedovoluje vlastnit na obranu před medvědy žádnou střelnou zbraň.

⁴³⁷ *Ursus arctos beringianus*

⁴³⁸ Podrobněji in SCHOOLER 2003, str. 107-109

Pokud nejsou doprovázeni místním najatým profesionálem, je tedy nejúčinnější ochranou prevence⁴³⁹, která v případě medvědů spočívá v důsledném umístění potravy od místa, kde se táboří a její izolaci ve speciálních obalech,⁴⁴⁰ které se tam, kde je to možné, vytahují několik metrů nad zem. M. Cramond, který se dlouhodobě zabýval případy napadení člověka medvědem a pokoušel se o analýzu jejich příčin, v závěru knihy *Killer Bears* uvádí: „Všichni medvědi bez výjimky jsou nevyzpytatelní a neexistuje žádné spolehlivé pravidlo na to, jako bude medvěd v dané situaci reagovat. Proto znovu připomínám, že nejspolehlivější obranou je vyhnout se jim.“⁴⁴¹ Podle zkušenosti z našich pracovních pobytů se zdá, že riziko střetu se snižuje úměrně se vzdáleností od obydlených míst, komunikací a kempů vytvořených člověkem, která si medvědi vzhledem k relativní dostupnosti potravy zvykli navštěvovat. V místech, kde je frekvence lidí nepatrná, se zvíře obvykle zdaleka vyhne, aniž by jeho přítomnost člověk zaregistroval.

Z aljašských velkých šelem je například velmi obtížné v divoké přírodě spatřit a nasnímat vlka. Ten, společně s medvědem představuje častý symbol ohrožení, vděčně používaný scénáristy v hraných filmech ze severu.⁴⁴² Na rozdíl od medvědů je však případ útoku vlka na člověka velmi vzácný⁴⁴³. Bez pomoci místních specialistů je pro filmaře téměř nemožné pořídit dobré záběry vlků v jejich přirozeném prostředí. Zmiňovaní dokumentaristé Lois a Cris

⁴³⁹ Speciální metodika předkládaná osobám, které se pohybují v oblastech s předpokládaným výskytem medvědů, doporučují tři základní situace: 1. Odvrácení přímého střetu – cestovat ve skupině, dělat neustálý hluk, sledovat v terénu známky výskytu šelmy, nepřiblížovat se blíže než 100 metrů. 2. Přímé setkání – stát tiše, mít odjištěn „bear spray“, mluvit na medvěda klidně a rozvázně, pomalu couvat, nikdy neutíkat. 3. Přímé napadení – použít „bear spray“, dojde-li ke kontaktu dělat mrtvého (doporučená poloha leh na břiše s nohama od sebe a rukama zkříženými za krkem).

⁴⁴⁰ Jedná o boxy z tvrdého plastu obvykle válcového tvaru pro medvědy obtížně uchopitelné se speciálním uzávěrem, který zvíře neotevře tzv. „bear resistant food container“, na Aljašce např. na území Národního parku Denali.

⁴⁴¹ Na základě vyhodnocení 250 konfliktů se Cramond pokouší určit příčiny napadení nalézt odpověď na otázku jak tragickým střetům předcházet a jak se se při setkání s medvědy chovat. V této souvislosti vypracoval i statistiku medvědíh útoků. CRAMOND 2001, str. 207

⁴⁴² Jeden z typických příkladů využití tohoto mýtu je hraný film *The Grey* (2011), který začíná havárií velkého dopravního letadla dělníků letících z ropných polí do Anchorage do aljašské tundry. Zatímco trosky letounu ještě dohořívají, do pasažérů se již pouští krvežízniví vlci.

⁴⁴³ Nicméně i k nim v současnosti na Aljašce dochází. Posledním smrtelným případem bylo napadení učitelky Candice Berner v roce 2010 blízko vesnice Chignik Lake během kondičního běhu. Další případy (2000 – šestiletý chlapec u Ice Bay, 2006 – turistka u Dalton Highway, 2009 – lovec losů u Kuskowim River, 2012 – trapper u Taylor Highway) skončily pouze zraněním, vzhledem k tomu, že pomoc byla nablízku. MOWRY 2012

Crisleovi obětovali dva a půl roku života mimo civilizaci, během kterých vychovali dva vrhy vlčat, aby natočili jedinečné záběry aljašských vlků. Já jsem se během svých 11 cest na Aljašku s vlkem ve volné přírodě setkal pouze dvakrát.

4. **Útoky hmyzu.** Dalším aljašským fenoménem, který dokáže zkomplikovat život a znepríjemnit práci v terénu, jsou komáři a muchničky, kteří se na severu objevují v období obvykle od začátku června do prvních mrazů. V podmáčené krajině jsou v každé menší kaluži, odkud se vrhají na člověka i zvířata doslova v mračnech. Ochrana je možná pouze v těsně zapnutém oděvu a ochranou hlavy a obličeje čepicí nebo kloboukem s hustou sítkou moskytiéry. Přes moskytiéru (nebo v rukavicích) se však hledáček a ovládací prvky přístrojů obsluhují velmi obtížně. Proto mnoho lidí dává přednost postřiku nezbytných míst obnažené pokožky speciálními přípravky, přičemž ty vyrobené v Evropě (a většinou aromatizované) jsou v polárních krajích podle naší zkušenosti neúčinné. Jen místní fungují uspokojivě.⁴⁴⁴ Zpočátku jsme při práci v terénu aplikaci těchto sprejů preferovali před mechanickou ochranou. Ovšem jen do té doby, než jsme zjistili, že repelentní látka překvapivě snadno rozpouští některé druhy plastů z našeho vybavení, neplánovaně při postřiku zasažených při ochraně pokožky⁴⁴⁵. Koncentraci komárů si málokdo v evropských poměrech dokáže přestavit. V nížinné oblasti *Yukon Flats National Wildlife Refuge* jsme měli nechráněné části rukou oteklé od nesčetných bodnutí a bylo obtížné udělat záběr bez asistenta, který stál vedle kamery a neustále proudem vzduchu odháněl komáry tak, aby se neusazovali na předním skle objektivu. Jedinou útěchou při práci v těchto podmínkách může být fakt, že komáři v Arktidě nejsou přenašeči malárie a jiných nakažlivých chorob jako tropické druhy. I když se lze v současné době mechanickými a chemickými prostředky poměrně účinně chránit, na

⁴⁴⁴ Podstatnou složkou je látka diethyltoluamid a podle jejího procenta v přípravku záleží, jak dlouho si komáři udrží odstup.

⁴⁴⁵ Zdravotní účinek této velmi často používané látky byl předmětem výzkumu. Látka by se neměla aplikovat pod oblečením, u pokusných osob vystavených masivní expozici DEET se objevila nespavost a poruchy nálady a kognitivních funkcí. Repelent, který obsahuje diethyltoluamidem může mít koncentraci až 100%. Při reavulaci bylo v Kanadě zakázán prodej repelentů s obsahem vyšším než 30% DEET. Byla rovněž objevena přímá korelace mezi koncentrací a časem působení. 100% DEET dokáže ochránit po dobu 12 hodin, koncentrace 20-30% působí 3-6 hodin.

někoho působí v Arktidě depresivně a nesnesitelně i neustálá akustická clona, kterou hmyz vytváří bez ohledu na denní dobu.⁴⁴⁶ Faktor agresivních ataků hmyzu se pak v praxi sčítá s výše popsanou neprůchodností vegetace. Bezbranná zvířata se mohou chránit jen útekem do vody nebo vyhledáváním návětrných míst, na kterých se komáři a muchničky neudrží. Podle výzkumů biologů je však tento nepatrný, ale počtem hojný hmyz výrazným činitelem ovlivňujícím zásadním způsobem celou arktickou přírodu, mimo jiné tím, že se svou aktivitou podílí na směru pohybu obrovských stád migrujících sobů karibu⁴⁴⁷. Záznam této jedinečné události tvoří často sekvenci v dokumentárních filmech z Aljašky.



Obr. 39: Koncentrace komárů v některých lokalitách může podstatně omezit možnosti snímání.
© Ladislav Moulis, 2001.

⁴⁴⁶ Pro zvýšení autenticity filmů natáčených v tomto prostředí jsme při sestavování zvukové stopy filmů usilovali o to, nikdy nepoužívat archivní (často uměle) vyrobené ruchy, ale zvuky nasnímané přímo na místě, i když v případě hmyzu je obtížné takový záznam pořídit.

⁴⁴⁷ Stáda aljašských a kanadských sobů karibu migrují každoročně a výběr jejich několik tisíc kilometrů dlouhé trasy je mj. ovlivňován vyhýbáním se závětrným místům, kde je vysoká koncentrace komárů. V arktické tundře na sever od pohoří Brooks Range jsme byli při natáčení několikrát svědky bezhlavého pobíhání sobů karibu, jako jediné možné obrany před obtížným hmyzem, který je v krajině, kde za bezvětří nebylo kam uniknout, přiváděl téměř k šílenství. Konkrétně soba karibu dokáží připravit polární komáři za jediný den o 300 ml. krve.

8. Technická specifiká snímání v extrémních podmínkách

Společně s vypracováním logistiky postupu je při natáčení dokumentárních filmů v extrémních podmínkách Aljašky stejně důležité stanovení logistiky samotného primárního záznamu. Jako je jistěn bezpečný postup neznámým terénem, musí být zajištěna i úspěšná realizace vlastního záznamu. I v případě dokumentárních „nízkorozpočtových“ projektů se jedná o velmi nákladné akce, při kterých je pak často několikaleté úsilí soustředěno do rukou kameramana. Při pořizování záznamu v divočině je kameraman klíčovou osobou, do jehož rukou je vložen největší díl zodpovědnosti za to, zda se výprava nebo filmový štáb vrátí za několik týdnů nebo měsíců z terénu s použitelným materiálem. Takovým, který zajistí naplnění plánovaného záměru a návratnost vložených finančních prostředků.⁴⁴⁸

Při každém pohybu v lokalitách, kde je prostředí agresivní ke snímací technice, kameraman obvykle řeší dva protichůdné požadavky – **co nejlepší ochranu techniky vůči vnějším vlivům, ale zároveň její rychlou dostupnost pro okamžité nasazení a natáčení**. Nutnost pohotovosti je zcela zásadní a přímo ovlivňuje autenticitu nečekaných situací, které v málo známém prostředí vždy nastanou: setkání se zvířaty, nečekané přírodní nebo klimatické úkazy, kontakty s lidmi odlišných kultur apod. K jejich zachycení je vymezen čas v řádu desítek vteřin nebo několika minut. Na rozdíl od přesně inscenovaných scén v hraném filmu tyto neplánované sekvence často rozhodují o konečném vyznění celého dokumentárního filmu. V aljašských podmínkách jsou faktory

⁴⁴⁸ V tomto kontextu mohu jako příklad uvést zkušenosti z vlastních projektů: Při výběru techniky se vždy upřednostňuje faktor robustnosti a spolehlivosti před málo ověřenými technickými novinkami. Při prvním natáčení na Aljašce v roce 1994, kdy jsme pracovali ještě s klasickým filmovým materiálem, jsem používal výhradně osvědčené kamery značky *Bolex*. V aljašských podmínkách byla mj. jejich předností po vyčerpání baterií možnost nasadit na tělo kamery modul s pérovým pohonem. Bez něj by byla práce nemožná při projektech, kdy jsme se pohybovali dlouho dobu mimo civilizaci bez možnosti dobíjení, neboť nás zbavoval závislosti na zdrojích elektrické energie (dnes se tento problém obvykle řeší s pomocí solárních technologií). Výběr optiky zajišťoval rozsah snímání od superširokoúhlého ohniska po teleobjektiv pro snímání zvířat při zajištění potřebné světelnosti. (V kombinaci s *BOLEX H-16RX5* optika: *Aspheron* 5,5 mm, *Kern Switar* 1:1,6/10 mm, *Kern Macro Switar* 1:1,1/26 mm, *Macro Yvar* 1:3,3/150 mm, *Angenieux* 1:2,2/12-120 mm.) Abych minimalizoval riziko, že mechanické závady, kterou nebudeme schopni na cestě odstranit, vezl jsem s sebou ještě jedno rezervní tělo kamery.

nejčastěji ohrožujícími techniku zejména velká vlhkost a nízké teploty. Proti obojímu je nutné přístroje chránit zvláště konstruovanými pouzdry a boxy, jejichž negativní stránkou je ale ztížená možnost manipulace s ovládacími prvky přístroje nebo ostatními komponenty (objektivy, filtry, kompendia apod.). V kontrastu s normálními podmínkami se v takovém prostředí z běžně prováděného úkonu, jakým je například výměna zdroje nebo média, může stát operace ohrožující funkci záznamového zařízení. Prakticky při každém našem projektu bylo nutno vymyslet specifický kompromis mezi mobilitou a flexibilitou snímacího zařízení. Zvolený postup měl přímý vliv i na časovou periodu, kterou jsme mohli strávit v terénu.⁴⁴⁹ A i když od roku 1913, kdy začal natáčet své první záběry v Arktidě Robert Flaherty, uplynulo již 100 let, i s nejmodernější současnou technikou zůstává snímání v těchto zeměpisných šířkách nadále obtížné. Mnohokrát jsem si při natáčení na severu na Flahertyho film *Nanook* vzpomněl. Především na kritické připomínky filmových teoretiků vytýkající mu Flahertymu inscenovanost situací a nerealistické manipulativní postupy – například pověstnou stavbu poloviny iglů, aby mohl zachytit život Nanuka a jeho rodinu v interieru jejich obydlí. Flaherty v roce 1920 neměl jinou možnost⁴⁵⁰. V dnešní době vysoce citlivých materiálů, speciálních světelných zdrojů⁴⁵¹ a širokoúhlé optiky by natáčení uvnitř iglů bylo možno realizovat bez větších problémů⁴⁵². Přesto Flaherty jako kameraman prokázal

⁴⁴⁹ V roce 2001 js me se při natáčení filmu *Stezkou zlatokopů* rozhodli pro maximální autenticitu reálných exteriérů filmu. Znamenalo to projít pěšky historický horský Chillkoot trail mezi Kanadou a Aljaškou v malém filmovém štábu, kdy js me museli na vlastních zádech transportovat těžkou profesionální techniku a zároveň nezbytné vybavení na přežití (cca 30 kg) na vzdálenost 60 kilometrů. Byli js me zde postaveni před těžkým kompromis, kdy váhový poměr techniky a zásob byl v poměru mezi rozšířenými možnostmi snímání a možným počtem natáčecích dní v historické lokalitě, bez možnosti doplnění zásob nebo obnovení zdrojů energie.

⁴⁵⁰ Viz fotografie přípravy na způsob natáčení v iglů *FILMING IN IGLOO 1990 Construction of an unorthodox iloo to create „fiction of realism“ in Nanook*. Museum of Modern Art, Film Stills Archive. (FINEUP-RIORDAN 1990, str. XIV)

⁴⁵¹ Například moderní a stále se zlepšující světelné zdroje využívající LED technologii jsou velmi lehké a dokáží svítit celé hodiny s použitím bateriových zdrojů o váze pouhých několika desítek nebo stovek gramů. Při stále se zvyšující citlivosti záznamových čipů kamer není proto v dokumentárním filmu problém používat zdroje umělého světla i v exteriérech mimo komunikace. Jako příklad za všechny např. profesionální filmová světla firmy *Dedoligt*.

⁴⁵² Výhody současné techniky při natáčení mohl mj. využít inuitský režisér Zacharias Kunuk při realizaci prvního quitského celovečerního hraného filmu *Atanarjuat* u nás uvedeného pod názvem *Rychlý běžec*. Filmová podoba této tisíc let staré inuitské legendy byla natáčena v lokalitě Igloodik na

obdivuhodnou kombinaci technických dovedností, vůle a vytrvalosti, když přes všechny překážky z našeho pohledu velmi primitivní technikou dokázal svůj nejslavnější film v Hudson Bay nasnímat.



Obr. 40: R. Flaherty překonává technické problémy s tehdejší technikou snímáním v polovině iglú.
Museum of Modern Art, Film Stills Archive. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 14.

území inuitského státu Nunavut (Kanada) v roce 2000. Pro vyvolání maximálního dojmu autenticity byl film natočen v původním nářečí Inuktitut.

9. Vývoj obrazového záznamu od filmových technologií po digitální záznam

Audiovizuální záznam má za sebou více než 100 let dlouhou cestu, na jejímž počátku stály zprvu oddělené pokusy o záznam zvuku a obrazu charakterizované a po překonání překážek synchronizace zvuku s filmovým pásmem pak příchod zvukového filmu. Je zajímavé, že původní podoba vizuální složky záznamu, jehož primárním nosičem je filmový pás, šířka **35 mm** a rozteč perforace se čtyřmi otvory zůstaly dodnes platnými standardy, i když je stanovil T. A. Edison v roce 1891.⁴⁵³

Samotný **formát filmu** je bezpochyby velmi důležitým faktorem pro jeho percepci divákem. Původní „akademický“⁴⁵⁴ formát 4:3 (1,33) přežil sice až do nedávné doby⁴⁵⁵, ale snahou filmařů bylo vždy co nejvíce vtáhnout diváka do zobrazovaného prostředí, překvapit a ovlivnit ho širším úhlem záběru. To podněcovalo techniky k vývoji a aplikaci mnoha širokoúhlých formátů. Cesta k nim vedla od jednoduchého vymaskování filmového okénka⁴⁵⁶ až po složitý systém *Cinerama* (formát 1:2,59), založený na použití tří synchronně pracujících kamer a tří projektorů, které se neznatelně překrývaly při projekci na prohnuté plátno, obklopující diváka v úhlu 150°. Takto promítané přírodní scenérie uchvacovaly dosud nepoznanou kvalitou. Jednou z nejpůsobivějších epizod, která byla uvedena při premiéře

⁴⁵³ Jak ukazují současné trendy, byl vizionářem i při volbě snímací frekvence, která u prvních Edisonových filmů činila 46 obr./sec. Později totiž byla stanovena mezinárodní norma snímkové frekvence 24 obr./sec. dodržovaná po celé období klasické kinematografie ale nyní s nástupem kinematografie digitální se konstruktéři technologických zařízení pro záznam a projekci z důvodů dosažení kvalitnějšího obrazu vrací zpět k vyšším frekvencím jako je 48, 60, 90 obr./sec. apod. Buriánek k tomu uvádí: „Snímková frekvence 24fps se ukazuje jako nedostatečná. Tento fakt byl znám už u standartních 2D filmů. Oko diváka zvyklé na 50 nebo 60 televizních pulsů má již citlivější na poloviční frekvenci, ukazuje se i dynamická klipová doba trénuje mozek mladší generace k vyšší citlivosti na pohyb a tak 25 nebo 24 snímků za sekundu není dostatečné. Vše podporuje skutečnost, že ve 3D, kde obě oči a mozek se plně soustředí na obsah (tzv. efekt imerze), se zvyšuje citlivost oka na rychlé scény a vnímání pozorovaného děje skoro dvojnásobně. Rychlost 24 snímků za sekundu tak generuje vnímatelný „stroboskopický“ efekt (zejména v horizontálním pohybu). Dojem trhá, které ruší celkový zážitek z 3D filmů a namáhá oči.“ BURIÁNEK 2013, str. 49

⁴⁵⁴ Formát byl v tomto poměru standardizován *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* v roce 1932.

⁴⁵⁵ Nejdéle v televizním vysílání, odkud byl definitivně vytlačen nástupem *HDTV* (16:9), takže dnes je distribuován pouze ve formě archivních pořadů.

⁴⁵⁶ Dosahovalo se formátu 1,66 nebo 1,85 při ztrátě 36% plochy obrazu tzn. snížení kvality projekce.

Cineramy v roce 1952, byly velkolepé záběry pořízené ze vzduchu při průletech nad národními parky a atraktivními přírodními zákoutími USA. Technická komplikovanost a těžkopádnost *Cineramy* byla vystřídána mnohem flexibilnějším systémem *Cinemascope 35*, který byl založen na anamorfním procesu⁴⁵⁷, takže eliminoval komplikovanou tříkamerovou technologii. Třetí technicky odlišný systém nabízející širokoúhlou projekci pohyblivého obrazu byl systém *Vista-vision* vyvinutý společností Paramount.⁴⁵⁸

Vrcholný zážitek z projekce pohyblivého obrazu poskytuje v současné době divákům systém *IMAX*⁴⁵⁹. Jeho projekční plocha zpravidla o rozměrech 25x19 metrů⁴⁶⁰ vyplňuje zorné celé pole diváka, jehož nerušený kontakt s projekčním plátnem zajišťuje promyšlené řešení kinosálu s velmi příkrým sklonem.⁴⁶¹ Obrazovým médiem zaručujícím vysoké rozlišení⁴⁶² je oproti standardu 35 mm filmový pás dvojnásobné šířky: 65 mm pro pořízení záznamu a 70 mm pro projekci. Plocha filmového políčka je proti formátu *Super Panavision* trojnásobná.⁴⁶³ Dokonalý dojem z projekce je však vykoupen mnoha problémy, které přináší pořízení atraktivních záběrů pro tento systém. Samotné záznamové zařízení je podobně

⁴⁵⁷ Při aplikaci anamorfního procesu dochází za pomoci speciálního objektivu v kameře ke kompresi obrazu do velikosti standardního okénka filmu 35 mm. Při distribuci nasnímaného zdeformovaného obrazu skrz objektiv projektoru anamorfní předsádka obraz zpětně dekomprimuje, a tím je dosaženo širokoúhlého obrazu ve správných proporcích. U tohoto systému je plně využita celá plocha filmového okénka. Pro vnímání postav a prostředí ve správných proporcích je rovněž nezbytné nutné zaoblení projekčního plátna.

⁴⁵⁸ Ten se snažil odstranit hlavní omezení 35 mm formátu, které vyplývalo z jeho šířky tím, že film probíhal kamerou horizontálně (obraz 1:1,75). Tato neobvyklá technologie ovšem vyžadovala speciální objektivy pro vykrytí plného pole filmu. Na podobných principech jako výše uvedené tři formáty pracovala až do nástupu digitální kinematografie celá řada dalších systémů: *Cinemascope 55* (1:2,55) – šířka filmového pásu 55,62 mm, *Technirama* (1:2,2) – stejný systém jako *Vista vision*, ale s dvojitou anamorfózou, *Panavision* – širší film 65 mm a anamorfóza 1,5, *Ultra Panavision 70* (1:2,76), *Todd-AO* (1:2,2 během natáčení a 1:35 po kopírování na 35mm), *Super 35* (1:1,33). BARAN 1989, str. 19-20

⁴⁵⁹ Formát *IMAX 70/53* vynalezený kanadskou společností *Multiscreen Corporation* (dnes *Imax Corporation*) byl poprvé uveden v roce 1974. Film se promítá horizontálně, speciálním zařízením technicky odlišným od ostatních projekčních systémů. Samotné projekční zařízení váží téměř dvě tuny a k dokonalému prosvícení obrazu jsou nutné lampy o příkonu 10-15kW. IMAX 2014a

⁴⁶⁰ Největší projekce *IMAXu* má rozměr 29,5x36m (*Panasonic Imax Theatre* v Sydney).

⁴⁶¹ Konstrukční princip „single-row-vision“ – každý divák by měl mít při projekci stejné pozorovací podmínky (na rozdíl od klasického kina).

⁴⁶² 10 000 x 7 000 obrazových bodů

⁴⁶³ V případě *IMAXu* se z hlediska poměru stran nejedná o typický širokoúhlou projekci v horizontálním měru jako v případě předchozích popsanych systémů, neboť zabírá téměř srovnatelný rozměr i ve vertikálním měru (jedno políčko filmu je téměř totožné se středním formátem 6 x 7 cm) a jeho plocha 10x větší než u klasického formátu 35 mm.

komplikované jako zařízení projekční a vzhledem k velké hmotnosti kamer je mobilita těchto přístrojů omezená⁴⁶⁴. Specifika tohoto formátu vyžadují i omezení tvůrčí, které ovlivňuje použitá optika a jiné tempo střihu i práce s obrazem apod. Z programové stránky proto **převažujícími tématy filmů pro IMAX byla do roku 2002 pro svou scéničnost právě příroda**⁴⁶⁵. V kontextu s Aljaškou je jedním z nejznámějších filmů *IMAXu Spirit of the Wild* natáčený na celém území Aljašky a nominovaný na Oscara (1998). Toto nejvyšší filmové ocenění *IMAX* získal již rok předtím ve zvláštní kategorii za vědecký a technický pokrok. „Lze-li najít nějakou obecnou charakteristiku dokumentárních filmů *IMAX*, pak všechny napomáhají poznání Země, života na ní v jeho rozmanitých formách a projevech, přibližují přírodní krásy různých koutů světa a jeho kulturního dědictví a tím přispívají k důležitému poznání a kultivaci diváků. [...] Dokumenty lze sledovat v televizi, ale *IMAX* obohacuje jejich vnímání o nové dimenze, a to nejen ve 3D projekci. Díky vysoce kvalitnímu obrazu diváci vidí to, jim televizní obrazovky při nejlepší vůli poskytnout nedovedou. Televizní obrazovky reprodukuje pouze příběh, zatímco *IMAX* nabízí unikátní „multidimenzionální“ zážitek. Diváci tak mohou vnímat prostředí filmu do nejmenších detailů.“⁴⁶⁶ Pokud je ambicí snímků ukázat neobvyklé a jedinečné, pak tento požadavek *IMAX* po vizuální stránce zcela naplňuje, navíc vrchovatou měrou splňuje hlavní poslání – vyvolat v divácích **autentický zážitek z pocitu authenticity**.

Při zkoumání možností pořízení záznamů s vysokou mírou authenticity se vracíme zpět k 35 mm filmu. Šířka filmového pásu 35

⁴⁶⁴ Systém *IMAX* používá 6 základních druhů kamer. Největší hmotnosti (až 150 kg) dosahuje typ *IMAX 3DCamera* určená pro stereoskopický záznam obrazu. Mezi 14 až 30 kg se pohybují modely určené pro 2D snímání, *MKII L/W*, *MKII H/S* a *MKIII H/S* v závislosti na velikosti použité kazety. Pro scény, které vyžadují delší záběry, slouží model *IW5A /70kg/* a pro extrémně obtížná prostředí je určena kamera *MSM* (podmořské záběry, kosmické sondy apod.). *IMAX 2014b*

⁴⁶⁵ V roce 2002 ohlásil *IMAX* novou technologii *DMR*, která umožňuje remasterovat filmy formátu 35 mm na 70 mm formát *IMAXu* a zařazovat tak do programu klasické hollywoodské blockbustery. Od tohoto data nejsou hlavní nabídkou *IMAX* jen atraktivní dokumenty s tematikou přírody.

⁴⁶⁶ *IMAX 2014b*

mm umožnila i ze záznamů prvních filmařů⁴⁶⁷ získat při dnešních možnostech digitálních přepisů materiál překvapující kvality. V souvislosti s Aljaškou to platí např. již o prvních filmových záznamech předkamerové reality jako byly např. již dříve zmíněné *Horses loading for Klondike*, *Panoramic View of the White Pass*, *Rocking Gold in the Klondike*, natočené Edisonovými kameramany v rozmezí let 1897-1901 až po *Wonders in motion* v roce 1927. Film šíře 35 mm je více než 120 let profesionálním formátem, ale již od počátku nebyl vzhledem k ceně materiálu, technického zařízení a technologické náročnosti zpracování médiem vhodným pro všechny tvůrce.

Po roce 1923 se proto rychle začal rozšiřovat nový vynález firmy Kodak, filmový **formát 16 mm**, který vznikl rozpůlením základní šíře filmového pásu. Smyslem jeho uvedení na trh bylo především přiblížení možnosti práce s filmem zájemcům z řad amatérů, neboť úzký film znamenal nejen snížení nákladů, ale zároveň i mnohem větší flexibilitu. Souběžně se se objevily i odpovídající druhy kamer. Byly menší a konstruované pro natáčení z ruky. Stativ se stal doplňkem a obraz ožil novým druhem pohybu. Nezanedbatelnou výhodou, podstatnou pro práci v exteriéru, byl fakt, že film šíře 16 mm nabízel možnost delší doby záznamu při poloviční hmotnosti materiálu. Díky záznamům amatérů existují filmové sekvence a cenný archivní materiál z prostředí, kam filmaři vybavení profesionálním 35 mm formátem nemohli proniknout. Výhod původně určených pro amatéry si brzy všimli i profesionální filmaři a etnografové. Formát 16 mm se velmi osvědčil za 2. světové války nejen pro primární záznam, ale i pro tvorbu propagačních a instruktážních filmů. Kopírovací proces navíc umožňoval redukci profesionálního formátu 35 mm na 16 mm, což bylo velmi výhodné pro levnou distribuci.⁴⁶⁸ Na snížení nákladů se podílel i samotný

⁴⁶⁷ Mimo šířky filmového pásu jsou dalšími určujícími faktory pro kvalitu záznamu citlivost filmových materiálů, která byla tehdy velice nízká a má vliv na velikost zrna při zvětšení obrazu a kvalita použité optiky.

⁴⁶⁸ V souvislosti s Aljaškou: Vláda Spojených států amerických sponzorovala zavedení 16 mm projektorů do škol a civilních organizací, kde byly používány k projekcím vládou doporučených titulů. (THOMPSON- BORDWELL 2007, str. 500) Podobně, tzn. v osvětové a vzdělávací činnosti na úrovni školství a prostřednictvím různých socialistických organizací fungovala 16 mm technologie i

vyvolávací proces, protože ve spojení s 16 mm filmem se mimo negativu často používal inverzní materiál,⁴⁶⁹ který zjednodušoval a zrychloval cestu od primárního záznamu k projekci.⁴⁷⁰



Obr. 41: Natáčení v aljašských exteriérech klasickou 16 mm technikou.
© Antonín Kusbach, 1994.

Po fotografii se tento formát stal dalším prostředkem vizuální dokumentace pro vědeckou práci. Zejména byl velmi vhodný pro disciplíny, které shromažďovaly materiál pro své výzkumy v terénu. Flexibilitou svých kamer, kterou jednotliví profesionální výrobci neustále vylepšovali,⁴⁷¹ se stal 16 mm formát

v tehdejší Československu. Projektoři byly pro organizace dostupné a výrobou a distribucí filmů zabývala státní firma Krátký film, založená v roce 1957 a národní podnik Komenium.

⁴⁶⁹ Flexibilita a zlevnění u inverzního materiálu spočívá v ušetření nákladů za zhotovení pozitivní kopie pro projekci (na rozdíl od negativního procesu téměř výlučně užívaného v profesionální praxi, kde se film nejprve nasnímal na negativ a následně kopíroval). Nevýhodou použití inverzního materiálu je nutnost přesného exponování, neboť materiál má menší expoziční pružnost než negativ a také to, že vyvolaný inverzní materiál je originálem, který se postupně opotřebovával, neboť v amatérských podmínkách nebyla možná jeho záložní duplikace.

⁴⁷⁰ V kontextu se snímáním přírody na inverzní materiál je určitě důležité zmínit legendární materiál *Kodachrome* firmy Eastman Kodak, zejména pro věrnost barevného podání a stálost. Byl vyráběn od roku 1935 a svými vlastnostmi předčil ostatní výrobce v této kategorii a díky jeho vlastnostem zůstalo pro archiv zachováno mnoho jedinečných záběrů a filmů. Vyžadoval přesný a složitý laboratorní proces, který vylučoval vyvolávání v amatérských podmínkách.

⁴⁷¹ Osvědčené profesionální kamery firem jakými byli např. *Arriflex*, *Bolex*, *Eclair*, *Cinema Product* nebo *Aaton* vážily na konci padesátých let kolem 8-10 kg a s kazetou na 120 m filmu formátu 16 mm umožňovaly pořízení dvanáctiminutového záznamu.

významným na poli **vizuální antropologie** a přispěl k velkému rozvoji **etnografického filmu**. S tímto mobilním vybavením, které umožňovalo zcela jiný styl práce s kamerou, pracoval ve svých prvních etnografických snímcích např. Jean Rouch. Zjednodušené ovládání kamer, kterému se po krátké instruktáži mohl naučit prakticky kdokoli, nabízelo nové možnosti průniku do komunity prostřednictvím záznamu na úzký film. V experimentálním projektu *Through Navajo Eyes* (Očima Navahů)⁴⁷² ho zkoumali například antropolog J. Adair a fotograf a filmař S. Worth: „Sedm indiánů, kteří byli vybráni pro relativně velkou míru izolace, ve které žili (jazykové, geografické), bylo po dlouhé době vzájemného seznamování a získávání důvěry s badateli zaškoleni do ovládání 16 mm techniky, se kterou poté točili filmy. Jaké chtěli a hlavně jak chtěli. [...] Worth a Adair předpokládali, že spontánní přístup indiánů k natáčení nám může říci o zobrazování světa, jež je vlastní jejich vlastní kultuře, tedy něco navíc, než říká jejich jazyk.“⁴⁷³

Podobný pokus *Sky River Project* proběhl i na západní Aljašce na konci 60. a začátkem 70. let, kdy byly obsluhou filmové techniky seznámeny indiánské štáby, aby dokázaly dokumentovat své vlastní problémy. Záměrem bylo pořízení záznamu s minimálními stříhovými zásahy do nasnímaného materiálu a díky novému technickému vybavení již byli schopni zaznamenat kontaktní zvuk v jazyce Yup'ik.⁴⁷⁴

V době po roce 1960, kdy byl 16 mm film již oficiálním formátem dokumentaristů a často užívaným nástrojem vědců k zobrazení zkoumané reality, byl konečně vyřešen zásadní technický problém **synchronizace zvuku s obrazem**⁴⁷⁵ při natáčení s lehkou technikou v terénu. To byl zásadní krok směrem úplnému záznamu autenticity snímaného prostředí. „Propojení zvuku a obrazu

⁴⁷² Pro experiment v roce 1966 byly indiánům Navajo poskytnuty jednoduché přístroje zn. *Bell&Howell Filmo*. V rámci tohoto antropologického projektu vzniklo sedm krátkých filmů. Hlavním cílem experimentu, tehdy ojedinělém na poli vizuální antropologie, bylo proniknutí do zkoumané komunity zevnitř, analýzou vizuálních artefaktů, které aktéři vytvořili. K tomuto účelu byli vyškoleni nejen k pořízení primárního záznamu, ale i ke stříhu 16 mm filmu.

⁴⁷³ PETRÁŇ 2011, str. 63

⁴⁷⁴ FIENUP-RIORDAN 1995, s. 164

⁴⁷⁵ Jednalo se především o systém *Pilotone*, jehož princip spočíval v tom, že stejnosměrný motor kamery byl řízen krystalem, aby běžel bez výkyvů a zároveň generoval synchronizační impulzy pro externí magnetofon, který byl s kamerou propojen nejprve kabelem a později bezdrátově.

se dovolává něčeho hluboce zakořeněného v lidském vědomí.“ tvrdí Thompson a Bordwellem. „Nejzákladnějším předpokladem je načasování: objeví-li se zvuk a obraz v tomtéž okamžiku, vnímáme je jako jedinou událost, nikoliv dvě. [...] S příchodem zvukové kinematografie byly nekonečné možnosti, které nabízí obraz, obohaceny o nekonečné možnosti akustické.“⁴⁷⁶ Záběry byly nyní plnohodnotné po vizuální i akustické stránce.⁴⁷⁷

Jedni z prvních, kteří mohli pro tyto účely na Aljašce využít nové možnosti kontaktního záznamu zvuku, byli na Aljašce zmínění Leonard Kamerling a Sarah Elder, když dokumentovali poslední mizející stopy původního životního stylu Inuitů v projektu *The Alaska Native Heritage Film Project*.⁴⁷⁸ S 16 mm kamerou *Arriflex* se o pohled zevnitř své komunity pokoušel inuitský filmař Andrew Chikoyak ve filmu *Once Our Way* (1982)⁴⁷⁹ z vesnice Tununak na ostrově Nelson Island. V oblasti Pelly Bay náležející arktickému pobřeží Centrální Arktidy kanadských Northwest Territories to byl zase na tehdejší dobu rozsáhlý edukativní projekt *The Netsilik Series*, vedený antropologem Asenem Balikci z *University of Montreal*.⁴⁸⁰

16 mm film se pro svou finanční dostupnost a dostatečné rozlišení ukázal být vhodným médiem celosvětově především v 50. letech pro **začínající televizi**. Ta se tehdy začala rozvíjet a mimo studiové vybavení měla k dispozici pouze málo mobilní elektronické zařízení pro záznam obrazu. Film 16 mm s následným přepisem do formátů **analogového elektronického záznamu**,⁴⁸¹ který se pak

⁴⁷⁶ THOMPSON-BORDWELL 2007, str. 348-34

⁴⁷⁷ Mimo vyřešení synchronizace kamery a magnetofonu byl i důležitý pokrok v oblasti samotného záznamu zvuku tj. směrových mikrofónů, aby byl eliminován hluk kamery. K jeho snížení sloužily i speciální obaly na tělo kamery.

⁴⁷⁸ Při projektu byla použita filmová kamera *Aaton* 16 mm a synchronizace s přenosným magnetofonem *Nagra*. L. Kamerling snímá na formát 4:3. Mobilita zařízení a jednoduchost obsluhy umožňovala snímání synchronizovaný záznam mezi Inuity v dvoučlenném štábu, kdy antropoložka S. Elder měla mimo svou profesi ještě funkci zvukaře.

⁴⁷⁹ Inuit A. Chikoyak byl od mládí fascinován filmovou technikou. Osudové pro něj bylo setkání s etnografem Kamerlingem, které ho motivovalo k absolvování jednosemestrového filmového kurzu a zájmu o záznam života jeho komunity. FIENUP-RIORDAN 1995, str. 163-164

⁴⁸⁰ V textu již dříve zmíněný projekt byl realizován v letech 1963, 1964 a 1965. Z hlediska použité techniky se jedná o názorný příklad primární filmové technologie později přetransformované do televizního projektu poté, co bylo z původní edukačně zaměřené série vyrobeno několik formátů televizních pořadů (hodinový, dvouhodinový a seriál pro děti). EDC INC 2014

⁴⁸¹ Kvadruplexní magnetické záznamové zařízení o šířce pásky dva palce, obvykle *Ampex* nebo *RCA*.

odbavoval do vysílání, jejím potřebám plně vyhovoval. Nejednalo se jen o zpravodajství, reportáže a dokumentární filmy, ale i o hranou dramatickou tvorbu a nový žánr televizních seriálů,⁴⁸² kde byly výrazně zastoupeny i pořady s tematikou poznání odlišných kultur a přírody.

Rozvoj 16 mm sledoval postupně se vyvíjející televizní techniku v zejména v návaznosti na rozlišení a formát. Jedním z progresivních vylepšení byl obrazový formát **Super 16**, který zvyšoval obrazovou kvalitu o 20-60% v závislosti na použitém poměru stran.⁴⁸³ V 80. letech na počátku 90. let měl pro snímání v exteriéru 16 mm film stále mnoho výhod nad těžkopádnými analogovými profesionálními systémy elektronického záznamu, jakými byly např. **U-matic**,⁴⁸⁴ které používaly záznam na velké kazety s páskou o šířce třičtvrtě palce (1,9 cm). Snímací řetězec **U-Matic** se skládal z těžké kamery a oddělené záznamové jednotky, takže k obsluze bylo třeba dvou osob. Zlom v mobilitě nastal s příchodem profesionálních kompaktních kamkordérů typu **Betacam SP**⁴⁸⁵ (od roku 1982) se záznamem na půlpalcovou pásku, kde již záznamová část byla kompaktní součástí kamery. Obsluha tohoto druhu kamer nebyla pro profesionály složitá a výsledek natáčení bylo možno okamžitě ověřit zpětnou projekcí. V televizní praxi to byla osudová konkurence pro 16 mm technologii, která vyžadovala složité laboratorní zázemí a film jako drahé záznamové médium.

V kontextu se snímáním přírody a prací v terénu považují za důležité zmínit i další aspekt televizních kamkordérů, který souvisí s velikostí snímacích čipů a použitou optikou. Profesionální televizní kamery doprovázel i vývoj a bohatý sortiment výměnné

⁴⁸² Pro televizní tvorbu až do počátku 50.- 90. let 20. století v celém světě byl typický souběh spojení vyvíjející se televizní technologie (analogový elektronický záznam) a filmové technologie, zejména formátu 16 mm. Tento trend kopíroval i vývoj *Československé* (později *České*) *televize*, kde nezbytnou výrobní složkou byly laboratoře zpracovávající nejenom 16 mm, ale i 35 mm film, který byl určen pro závažnější a umělecky ambiciózní projekty (zejména celovečerní filmy). Na počátku 90. let se v ČT ještě zaznamenávalo TV zpravodajství na 16 mm inverzní materiál.

⁴⁸³ Formát *Super 16* dosahuje širokoúhlého poměru 1:1,66, a tímto poměrem vyhovuje dnešnímu TV formátu 16:9. Nového poměru stran dosáhl formát *SI16* tím, že pro záznam obrazu bylo využito místo na protilehlé straně perforace, kde při záznamu na normální formát (4:3), je prostor pro zvukovou stopu.

⁴⁸⁴ Produkt firem *Sony* a *JVC* vyvinutý v roce 1971.

⁴⁸⁵ Analogový složkový profesionální formát firmy *Sony* poslední představitel analogového záznamu TV signálu. PEŠEK 2006, str. 74

optiky⁴⁸⁶. Na rozdíl od optiky určené pro 35 mm a 16 mm formát v nabídce převládaly objektivы s proměnnou ohniskovou vzdáleností (zoomy) v kategoriích pokrývajících svým rozsahem širokou škálu těchto vzdáleností od nejkratších až po extrémně dlouhá⁴⁸⁷. Právě extrémně dlouhá ohniska umožňující přiblížit vzdálené objekty, živočichy a děje s možností během několika vteřin rychle změnit rozsah záběru, jsou pro filmaře zabývající se přírodou, etnografy a dokumentaristy důležitá. Nástup objektivů s proměnnou ohniskovou vzdáleností umožnil rychlou práci v terénu, neboť odpadla časová prodleva na výměnu pevné optiky.⁴⁸⁸ Důležité bylo i snížení hmotnosti snímací techniky – několik objektivů bylo nahrazeno jedním. Tento komfort měl a dodnes má pochopitelně svá omezení, takže výsledný obraz je kompromisem vyplývajícím z konstrukce kamer a optických soustav objektivů a finančních možností pořizovatelů záznamů,⁴⁸⁹ ale pro tvůrce je zcela jistě pozitivní.

Rozvoj televizní technologie je nyní charakterizován nástupem digitálního záznamu **Digital Betacam**⁴⁹⁰ (1995) a souběžným rychlým rozvojem HD rozlišení (*High Definition*). V současné době pro televizi s vysokým rozlišením (HDTV) představuje standard páskový formát *HDCAM SR*⁴⁹¹ (2003), používaný v kamkordérech a rekordérech. Velmi rychle pokračuje

⁴⁸⁶ Komerční videotechnika tehdy možnost výměny optiky neumožňovala, později jen několik málo modelů z poloprofesionální kategorie.

⁴⁸⁷ Jednalo se především o nabídku firem *Fujinon* a *Canon*, které převládly v příslušenství profesionální TV optiky. Výjimkou nebyly ani objektivы schopné přiblížit realitu 20x.

⁴⁸⁸ U profesionálních TV kamer je možné za pomoci speciálního adapteru použít i 35 mm filmovou nebo fotografickou optiku. Zde pak vzhledem k tomu, že velikost snímacího čipu je menší než políčko filmu 35 mm, bylo možno využít zvětšujícího efektu, který lze vyjádřit koeficientem závislosti na velikosti čipu elektronické kamery: např. pro objektiv 35 mm, který má ohniskovou vzdálenost 400 mm platí při nasazení na kameru, která má velikost čipu 1/2 palce koeficient 5,4 – tzn. konečným efektem je možnost snímání ohniskovou vzdáleností 2200 mm (použito autorempři natáčení na Aljašce).

⁴⁸⁹ Při volbě dlouhých ohnisek dochází u objektivů vlivem komplikovanosti optické soustavy ke ztrátě světlosti, kterou je nutno kompenzovat zvětšováním otvoru clony nebo elektronickým zvyšováním citlivosti čipu (nechceme-li ztratit hloubku ostrosti obrazu). Oba druhy kompenzace se buď neostrostí, nebo přítomností šumu v obraze mohou odrazit na konečném výsledku. Kvalitní objektiv proto může svou cenou několiknásobně převýšit cenu samotné kamery.

⁴⁹⁰ Nejúspěšnější z nové generace digitálních záznamových formátů, kompatibilní se svým předchůdcem analogovým *Betacamem SP*.

⁴⁹¹ Jedná se o vylepšení předchůdce *HDCAM*. *HDCAM SR* zaznamenává ve formátu RGB 4:4:4 s vysokým datovým tokem 440 Mbit/s.

vývoj nových záznamových médií a formátů. Zanikající 16 mm film je nyní v úloze archivního nebo pomocného média.⁴⁹²



Obr. 42: Problém systému *Betacam* byla stále velikost kamery, i když váha se mezi *Betacam SP* a *Digital Betacam* snížila. © Ladislav Moulis, ml. 2004

⁴⁹² Vyvolaný negativ filmu se přes speciální snímač skenuje a zároveň převádí do digitální podoby, takže další postprodukční práce až do odbavení TV vysílání pak probíhají stejně jako u primárního záznamu natočeného s digitální záznamovou technikou.

10. Technologie *HD* a 3D (stereoskopie) v kontextu se snímáním přírody

Technologie *HD* (*High Definition*⁴⁹³) je logickým krokem vývoje záznamu a prezentace elektronického obrazu a v dnešní době je podvědomě spojována především s digitalizací, která začala v 70. a 80. letech minulého století, i když televizní vysílání ve vysokém rozlišení (*HDTV*⁴⁹⁴) začalo až po roce 1991 – ještě v analogové podobě v Japonsku.

V kategorii **non-fiction** vztaženo na práci v terénu přináší primární záznam předkamerové reality v *HD* rozlišení většinu pozitiv – věrnější podání barev, ostřejší a jasnější obraz oproti fiction žánru kde „divácký zážitek je vykoupěn vyššími náklady na výrobu pořadů. Kromě nové *HD* techniky na všech úrovních zpracování je zapotřebí také dražší výprava. Všechny kostýmy, líčení herců, vybavení interiérů a cokoliv dalšího, co se má objevit před kamerou, musí být vyhotoveno precizně do nejmenších detailů, aby divák nepoznal, že se jedná o kulisy. Prakticky vyloučené je užití malovaných kulis v náznaku, na hranici je i technika kašírování. V podstatě všechny objekty by měly být reálné, což je pochopitelně finančně náročnější.“⁴⁹⁵ Přes tyto producentské problémy ale *HD* rozlišení přináší divákům výrazně kvalitnější zážitek ze sledovaného obrazu. Tvůrcům umožňuje aplikovat postupy, které kvůli nízkému rozlišení byly dříve u televizního obrazu jen obtížně realizovatelné. Například lze lépe pracovat s detaily důležitými pro vnímání krajiny a přírody, je možnost v daleko větší míře snímat a komponovat velké celky. Mimo samotné *HD* rozlišení tento vývoj posiluje stále zvětšující projekční plocha

⁴⁹³ *HD* rozlišení – obecně veškeré vyšší rozlišení než *SD* (*Standard Definition*). V případě televizního vysílání je *HDTV* označení pro formát obrazu 16:9, obsahující rozlišení 1080i prokládaných nebo neprokládaných řádků, tj. 1920x1080 (*Full HD*) nebo 1280x720 pixelů (*HD*). Oproti dříve používanému *SD* rozlišení (pro systém *PAL* 720x576), má tedy *Full HD* téměř 5x větší rozlišení. V současné době tvoří *Full HD* hranici pro komerčně prodávané televizory. Možnosti záznamových kamer a digitální kinematografie však sahají ještě dále: 2K (2048x1080), 4K (4096x2160) apod. Pro projekci v kině plně postačuje formát 4K. BROWN 2002, str. 195-218

⁴⁹⁴ Označení *HDTV* je spojeno s televizním šířením *HD* obrazu a má mnoho modifikací. Např. v Evropě je nositelem norem *EICTA – European Information, Communications and Consumer Electronics Technology Industry Association*, která v roce 2009 přejmenovala na *Digital Europe*) HERWIG 2010, str. 1

⁴⁹⁵ CO JE TO HD 2014

televizorů (výroba monitorů s velkou úhlopříčkou), takže pocit sledování velkoplošné televize se začíná přibližovat zážitku z kina⁴⁹⁶.

Nejnovější trend současného vývoje v oblasti záznamu a distribuce TV vysílání je směřování k rozlišení **4K** (4096x20304). Už je i definován i nový TV formát **UHD TV** (*Ultra High Television Definition*).



Obr. 43: Snímání pomocnou malou digitální kamerou. © Ladislav Moulis, 2004.

Při práci a pohybu v terénu je pro dokumentaristy a vědce velmi vítaná nízká hmotnost samotných médií pro záznam elektronického obrazu v *HD* rozlišení, jejichž podoba se z původního filmového a následně magnetického pásu transformovala do podoby optických disků s *Blue-ray* technologií až po lehké paměťové karty⁴⁹⁷. Progres je zřejmý z následujícího srovnání, které vychází z mé vlastní zkušenosti: při prvním natáčení na Aljašce s klasickou „lehkou“ 16 mm technikou v roce 1994 byla hmotnost filmového materiálu více než 10 kg, o šest let později

⁴⁹⁶ Technické parametry současných domácích kin zvládají projekci na třímetrovou plochu a ve spojení s plným prostorovým digitálním zvukem 5.1 a dokáží zajistit sugestivní zážitek z *HD* obrazu. Ten je společně s cenovou dostupností těchto zařízení příčinou úbytku diváků z klasických kin.

⁴⁹⁷ Přepisovatelná dvouvrstvá (23GB) nebo čtyřvrstvá média (100GB) pro formát *XDCAM HD* (Sony) nebo paměťové karty pro formáty *XDCAM EX*, nebo *P2* (*DVCPRO HD* – Panasonic).

vážil materiál pro stejnou dobu záznamu asi 1 kg (kazeta s páskem pro digitální záznam), při posledním cestě v roce 2012 splnilo tutéž úlohu médium o hmotnosti pouhých několik gramů (paměťová karta). V extrémních klimatických podmínkách jsou nové typy *HD* kamer používající záznam na karty oproti páskovým ještě výhodnější, protože nemají konstrukčně a energeticky náročnou kazetovou mechaniku s páskovou dráhou, která může být poruchová. Přístroje na pevná záznamová média splňují při snímání v terénu i velmi tvrdá kritéria.⁴⁹⁸

Stereoskopické (3D) zobrazení je dalším fenoménem vývoje posledních let přicházejícím souběžně s *HD* rozlišením, i když principiálně ne novým. Vynález stereoskopického záznamu obrazu je znám již od počátku 19. století.⁴⁹⁹ Po statických stereografických fotografiích byla tato technologie v roce 1922 aplikována i na film. Velký zájem o 3D zobrazení, kde nosičem byl klasický filmový pás, vyvrcholil kolem roku 1950, po kterém nastal strmý úpadek zájmu, až zapomnění této varianty vizuálního záznamu a reprodukce. Stereofotografie a stereoskopický film se pak začaly zvolna probouzet k novému životu s nástupem počítačové techniky v 70. letech. Do komerční sféry pronikala pomalu, protože ve spojení s počítačovou technikou sloužila především vojenským a vědeckým účelům. Teprve pak se začala prosazovat zejména při prezentaci a popularizaci přírody, kdy ji jako progresivní prvek svých spektakulárních projektů znovu vzkřísil k životu již zmíněný systém *IMAX*. Nová stereoskopická technologie *IMAX 3D*, ve které byly vybrané snímky pořizovány, byla přidanou hodnotou k základní verzi této originální velkoplošné projekce. Vzhledem k technické náročnosti procesu nebyly mimo *IMAX* k dispozici žádné profesionální ani komerční přístroje pro primární záznam ani projekci.⁵⁰⁰

⁴⁹⁸ Kameraman Alister Chapman, pracující s technikou *XDCAM EX*, který testoval tento záznamový řetězec při natáčení polární záře v zimním Norsku, demonstroval odolnost paměťové karty SxS jejím zamrznutím do ledu a následným bezproblémovým použitím po roztátí a vysušení. CHAPMAN 2007

⁴⁹⁹ Objev stereogramu Charles Wheatstone v roce 1838. Podrobněji In: BURIÁNEK 2010, str. 10

⁵⁰⁰ Proces natáčení se realizuje pomocí dvou kamer, které mají stejnou vzdálenost jako lidské oči (průměrně 6,5 cm). Prakticky největším problémem současných kamer je, že mají velké tělo a vzdálenost odpovídající očím je tak prakticky nedosažitelná. Proto se obvykle používá zvláštní

Vlna zájmu o třírozměrné zobrazení se začala znovu pozvolna narůstat od roku 2005. V žánru **fiction** vyvrcholila hraným filmem *Avatar* (2009), režiséra J. Camerona. Tento tvůrce se pokoušel jejím prostřednictvím o vzkříšení 3D zobrazení, což si před *Avatarem* ověřoval především na svých dokumentárních filmech⁵⁰¹. Citát předního českého odborníka na stereografii J. Buriánka, který řekl že „dnešní svět 3D lze bez nadsázky dělit na stav před *Avatarem* a po něm,⁵⁰²“ skrývá stále více významů. Z mého hlediska je komerčně úspěšný sci-fi snímek však pozoruhodný především jako přelomový z hlediska **zobrazení přírody při aplikaci digitální kinematografie**, neboť se zde otvírá téma možné manipulace s obrazem a divákem. Na rozdíl od předchozích filmů používajících podobné zobrazovací metody jako je např. *The Lord of the Rings*, (*Pán prstenu*, 2001-2003) kde jsou jako základ použité krajiny a interiéry reálného prostředí, *Avatar* již nic takového neobsahuje. Veškeré obrazy přírody evokující např. tropickou džungli byly vytvořeny uměle, avšak s takovou přesvědčivostí, že diváci při projekci opět předpokládali, že podkladem byly nasnímané reálné exteriérové záběry. Více než 3D zobrazení tomto kontextu vystupuje do popředí efekt pokročilé technologie zpracování digitálního obrazu, která již dosáhla takového stupně, že to běžný divák nedokáže rozlišit. Použité metody nezůstávají pouze doménu hraného filmu, ale nalézáme je i ve filmech dokumentárních, i v žánrech, kde předtím byly nemyslitelné. Jejich divák však předpokládá, že je mu předkládán obraz reálného světa. Odkazujeme-li se na snímání přírody, může to být i například zdánlivě nevinný proces barevných digitálních korekcí, kterým dnes v profesionální televizní praxi prochází téměř všechny dokumentární filmy. S jeho pomocí tak můžeme zcela zkreslit

konstrukce tzv. rig, jehož součástí je polopropustné zrcadlo, jedna kamera je v něm umístěna vertikálně a druhá horizontálně. Nezbytná je přítomnost „stereographera“ – asistenta, který v komunikaci s kameramanem neustále kontroluje, zda v závislosti na dané separaci kamer a vzdálenosti snímáných objektů bude scéna následně správně zobrazena ve 3D na plátně. Tamtéž, str. 11

⁵⁰¹ Vytvořit plnometrážní stereoskopický film který bude vyváženě využívat 3D efektu je technologicky velmi náročné. Nedodržení správného postupu může mít za následek zdravotní problémy diváka (nadměrné zatížení očí, nevolnost). To je důvodem, proč jsou 3D filmy *IMAX* většinou v hodinové stopáži. Tamtéž, str. 11

⁵⁰² BURIÁNEK 2010

zobrazení reálného exteriéru z původního primárního záznamu a ovlivnit celkový dojem z nasnímané scény. Současná digitální postprodukce nabízí ještě mnohem sofistikovanější metody. Převedení jednotlivých komponentů zamýšleného obrazu na společnou digitální platformu skýtá netušené možnosti pro vizuální manipulaci⁵⁰³. Naskýtá se tedy otázka, jaká bude v budoucnosti pro diváky ale i např. pro vědce a badatele věrohodnost audiovizuálních artefaktů z období po nástupu digitálních technologií.



Obr. 44: KYUK TV, první domorodá (Yup'ík) TV stanice na Aljašce. Práce ve střížně.
In: FIENUP-RIORDAN, str. 58

⁵⁰³ Jedním z prvních průkopníků těchto možností byl režisér R. Zemeckis, který pomocí těchto postupů mohl hrdinu svého filmu *Forrest Gump* (1994) věrohodně umístit mezi známé osobnosti nasnímané v archivních záběrech.

11. Dostupnost nových technologií širokému spektru tvůrců, tedy i vědců

Jedním z charakteristických znaků videozáznamu je od samého počátku jeho rychlé rozšíření mezi široké spektrum tvůrců nejen v oblasti profesionální produkce (film a TV) ale i institucionální (zejména vědecký film) a amatérské. Uživatelsky přívětivé ovládání videokamer s možností okamžité zpětné kontroly, levnými nosiči a jednoduchou možností následné prezentace na monitoru, televizní obrazovce nebo videoprojektoru způsobily převrat v dosavadním způsobu pořízení primárního záznamu, neboť ho přiblížily všem zájemcům jako nikdy předtím. Výrobci záznamové techniky se z ekonomických důvodů dlouhou dobu snažili prosazovat výraznou hranici mezi profesionální a komerční technikou s akcentem především na kvalitu obrazu, která byla dána velikostí záznamových čipů, možností použít výměnou špičkovou optiku filmových kamer a odlišná záznamová média. S překotným rozvojem digitálních technologií se však postupně od záměrné diferenciaci jednotlivých tříd audiovizuálních produktů upouští.

Za výrazný mezník v tomto vývoji lze považovat záznam videosekvence na digitální zrcadlovky **DSLR**⁵⁰⁴, ale skutečně revolučním krokem byl okamžik, kdy v roce 2008 první výrobci osadili své přístroje snímačem velikosti políčka kinofilmu 36x24 mm, tzv. full-frame. Tento krok znamenal pro většinu ekonomicky slabších tvůrců a amatérů netušené rozšíření možností pro záznam kvalitního obrazu do oblasti, která byla předtím vyhrazena pouze profesionálům: za cenu dražší komerční kamery získali přístroj umožňující záznam na snímač stejné velikosti jako pro ně předtím nedostižná profesionální filmová kamera 35 mm – tzn. možnost použití kvalitních fotografických (nebo filmových) objektivů pro tento formát. Spolu s technickou kvalitou (*HD*) se jim tak naskýtají i široké možnosti umělecké kreativity při práci s obrazem. Mezi ně

⁵⁰⁴ *DSLR – Digital single-lens reflex camera*, obdoba klasické zrcadlovky na formát kinofilmu, tzn. obraz je pozorován skutečně přes sklopné zrcadlo, jen místo na film je zaznamenán na elektronický snímač a převeden do podoby digitálního obrazu. První možnost videozáznamu na přístroji *DSLR* poskytla firma *Nikon* svým modelem *D90* (2008).

např. patří využití široké škály ohnisek objektivů a zejména práce s hloubkou ostrosti, která byla předtím u kamer s malými snímači možná jen za pomoci speciálních adaptérů v ceně stovek tisíc korun. *DSLR* přístroje mají pochopitelně i svoje negativní stránky. Největší z nich proti profesionálním kamerám prozatím zůstává značná komprese zaznamenaného obrazu⁵⁰⁵. Dalším nedostatkem je např. „rolling shutter“⁵⁰⁶, což vyplývá z toho, že tyto přístroje jsou svojí konstrukcí primárně fotoaparáty. Nezanedbatelnou stránkou je pro časté uživatele i ergonomie, neboť i když fotoaparáty *DSLR* umožňují použít doplňující zařízení. Mnohdy je pro aplikaci nutná speciální konstrukce tzv. rig.

Vztáhnu-li však v kontextu této práce použití *DSLR* zrcadlovek k použití ve vědeckém a etnografickém filmu např. pro metody „observational cinema“ nebo „participatory cinema“, jeví se jako velmi přínosné mj. i v tom, že lze v jenom přístroji rychle využívat výhody obou médií – videozáznamu i fotografie a to ve velmi vysoké kvalitě těchto výstupů. Ty jsou pak následně akceptovatelné pro profesionální zpracování a prezentaci v *HD* rozlišení.

Poces digitalizace obrazu znamená podobný revoluční krok i v následném zpracování materiálu, neboť umožnil přesunutí složitého postprodukčního pracoviště do počítače pomocí nejrozličnějších speciálních softwarových aplikací⁵⁰⁷. Mnohé z nich jsou výrobci záměrně koncipovány i pro příležitostné uživatele,

⁵⁰⁵ Je to vzhledem k záznamu na paměťové karty, jejichž kapacita by se méně komprimovaným záznamem rychle naplnila. První řešení nabídla v roce 2012 firma *Nikon* u svého modelu *D800*, který disponuje nekomprimovaným *HDMI* výstupem. Pro záznam je však nutný externí recorder. Ten však umožňuje záznam přímo do kodeku s malou kompresí (*DHxHD* nebo *AppleProRes*), nejvhodnějších pro přímý import do editačních systémů. Subjektivní dojem z takto nasnímaného obrazu je velmi dobrý.

⁵⁰⁶ „Rolling shutter“ je vada obrazu projevující se vlněním a zkreslováním horizontálních linií při panoramování nebo horizontální jízdě kamery. Vyplývá z rozdílné konstrukce *DSLR* fotoaparátu a kamery. Příčinou je, že samostatný snímek není sejmut najednou v jednom časovém okamžiku, ale jeho záznam probíhá postupně (podobně jako u procesu skenování), při rychlých pohybech se rychlost záznamu se rychlost záznamu nestačí dokončit předtím, než následuje další snímek a vzniká výše zmíněná deformace obrazu.

⁵⁰⁷ Především se jedná o nelineární editační systémy umožňující nejen řazení obrazového materiálu podle záměru autora, ale i práci se zvukovou složkou (synchrony, ruchy hudba) v mnoha stopách, vytvoření zvukového mixu ale i titulků a obrazových efektů. V profesionální praxi jsou nejrozšířenější systémy *Avid* a *Final Cut Pro*, v poloprofesionální a amatérské sféře pak *Premiere CS*, *Sony Vegas*, *Edius* a nespočetné množství dalších. Jednodušší editační programy jsou dnes zcela běžně dodávány i jako příslušenství komerčních videokamer.

takže je lze v krátké době intuitivně ovládnout bez velkých odborných znalostí.

V tomto směru naplnil současný stav a vývoj dávný sen prvních průkopníků záznamu obrazu: jednoduchý a spolehlivý přístroj poskytující kvalitní výsledek bez velkých nároků na obsluhu, okamžitá možnost kontroly výsledku vyřazením zdlouhavého a komplikovaného fotochemického procesu a možnost dodatečné korekce v „digitální laboratoři,“ kterou může mít každý svém stolním nebo přenosném počítači, neboť jejich parametry to umožňují. Aljašský klasik etnografického filmu Kamerling mi při rozhovoru o digitálních technologiích řekl: „Když jsem začal dělat filmy, bylo to velmi technicky a finančně náročné. Velmi málo lidí k tomu mělo přístup. Teď s digitální revolucí je celý proces mnohem demokratičtější. Není potřeba mít 450 kg vybavení a dvacet tisíc dolarů, aby člověk natočil film. [...] Příští generace etnografických filmů bude o tom, jak lidé natáčí filmy o sobě samých.“⁵⁰⁸

Všechny tyto doposud netušené možnosti s sebou přináší i negativní akcent, kterým je mimo první střety s profesionální kinematografií⁵⁰⁹ problém nadprodukce a archivace záznamů.

⁵⁰⁸ Interview s etnografem a filmařem Leonardem Kamerlingem, *University of Alaska Fairbanks, Museum of the North*, Fairbanks 27. 7. 2011 [Archiv autora]

⁵⁰⁹ Například podle údajů českých producentů hraných filmů znamená pokračující trend digitalizace také to, že filmů vzniká stále víc, v kinech se obměňují rychleji a návštěvnost klesá. V roce 2012 podíl diváků na celkové návštěvnosti klesl ze čtvrtiny na pětinu. Přitom premiér nebylo, jen se zvýšil počet poloprofesionálních nebo zcela amatérských děl, kterým se podařilo proniknout do distribuce, a za plné vstupné nabízejí spornou kvalitu. Reflexe diváků je pak negativní a promítá se do budoucího financování filmů. SPÁČILOVÁ 2013, s. B9

12. Problémy se zpracováním a archivací záznamů (AMIPA)

Velká kapacita záznamových médií zanedbatelné hmotnosti spojená s dlouhou výdrží napájecích zdrojů nabízí tvůrcům možnost pořizování tisíců snímků nebo dlouhých několika minutových videosekvencí v krátkém časovém úseku. Bohužel, mnohdy bez velkého přemýšlení nad kompozicí, koncepcí a jejich vyzněním. Ve srovnání s hranými filmy se zmíněná **nadprodukce** vztahuje na oblast dokumentárních filmů, které vychází z nepředvídanosti snímaných dějů. O kategorii filmů, které se zabývají přírodou, to platí ve zvýšené míře.⁵¹⁰

Proto první časově velmi náročnou částí postprodukčního a archivačního procesu v současné době je vždy **selektce relevantního materiálu**. Setkal jsem se ve své praxi několikrát i s tím, že tato nadprodukce může u některých aktivních tvůrců vést až ke stavu, kdy jsou vlastním primárním záznamem zahlceni natolik, že nejsou schopni ho dále zpracovat. Nebo ho dokáží využít pouze v omezené míře, neadekvátně k úsilí a prostředkům vynaloženým na jeho pořízení.

Dalším problémem je samotná **archivace audiovizuálních záznamů**. Jaká je vlastně životnost audiovizuálních artefaktů? Převážná většina AV zdrojů z území Aljašky a Kanady zmíněných v této práci byla zaznamenána na klasický film ve 20. století nebo poslední třetině století předcházejícího. Filmový pás jako archivační médium (nejstarších materiálů) se tedy z hlediska nosiče i rozlišení osvědčil v časové periodě delší než 100 let a při správném ošetření a použití nejnovějších materiálů to pravděpodobně může být i několik staletí.⁵¹¹ Podstatnou informací pro nás je, že se jedná o

⁵¹⁰ Tento problém se projevuje celosvětově především v dokumentární tvorbě, kde současná technika umožňuje prakticky neomezené možnosti záznamu dlouhých synchronů a akcí respondentů. Zdánlivý nadbytek dat proto odvádí mnoho tvůrců od předchozí promyšlené přípravy směrem k tématu. Při absenci režijní invence tak zejména při observačních metodách práce může nastat stav kdy i navzdory desítkám hodin záznamu, je nemožné dobrat se uceleného tvaru. U záběrů z přírody (zejména zvířat) je možné na vysokokapacitní média natočit desítky hodin materiálu (a z více kamer) jako zdroj pro selekci několika minutových (nebo vteřinových) sekvencí.

⁵¹¹ Nové digitální technologie dokáží využít kvalitu filmového záznamu zejména v rozlišení, které po přepisu na moderních typech scannerů vyhovuje požadavkům na *HD* kvalitu a vyšší. Mimo samotné rozlišení je přidanou hodnotou i to, že při digitální projekci nevzniká mechanické poškození obrazu, přičemž původní vady na filmových pásech lze vyretušovat, lze provést znovu barevné korekce

bezkompresní archivaci obrazu ve vysokém rozlišení. O nosičích které po filmovém pásu následovaly, zatím podobnou prognózu nelze vyslovit.

Zatímco do počátků praktického využití elektronického analogového záznamu obrazu (cca 50 let) jiný záznamový a archivační nosič než filmový pás neexistoval, od této doby se situace dramaticky změnila. Zejména v poslední době jsme svědky překotného vývoje jejich nejrozumnějších forem. Nikdo nedokáže zaručit, zda budou konstrukčně komplikovaná média (např. *DVD*, *Blue-Ray* disky) čitelné za několik desítek let. Odhady výrobců jsou v tomto směru jen teoretické, postavené na parametrech stárnutí – pokud jsou měřitelné⁵¹². „Stárnutí elektronických součástek není možné zastavit a „postavit“ nově starou mikroprocesorovou techniku nebude možné. K HW lze zařadit i média. K čemu je tedy garantovaná životnost média na desítky let, když ho pak nebude možné přečíst? Daleko obtížněji řešitelným problémem je závislost operačního systému a tedy i většiny aplikačního SW na konkrétní HW platformě (nebo několika platformách užívaných v současnosti).“⁵¹³

To je důvodem hledání efektivní cesty k archivaci audiovizuálních dat. U těch nejstarších je prvním krokem digitalizace. Jejím účelem je nejprve zamezení destrukce dat a následným pak migrace dat do některého z formátů, u něhož se předpokládá čitelnost i v budoucnu v softwarově nezávislém formátu. U organizací, které se uchováním dat dlouhodobě a programově zabývají, lze vysledovat několik stupňů postupné migrace dat. Tyto postupy je možné názorně demonstrovat na práci velkých televizních stanicí, jejichž cílem je zachování všech obrazových záznamů, jak pro přímé vysílání, tak pro další práci

obrazu, vyčistit zvukovou stopu, apod. Mnohá díla filmových tvůrců jsou tímto způsobem restaurována a remasterované digitální verze prožívají nové premiéry v kinech, na *DVD* nebo v televizi. V našich podmínkách lze v této souvislosti z hraných filmů zmínit *Marketu Lazarovou* F. Vláčila, nebo výběr 18 filmů našeho předního dokumentaristy Jana Špáty.

⁵¹² „Z hlediska archivace se odborníci v ČR i v zahraničí kloní k *CD-R*, resp. *CD-ROM*. Na rozdíl od např. *DVD* jsou u *CD-R* měřitelné parametry stárnutí. Jakmile budou zvládnuta podobná měření u *DVD*, je pravděpodobné, že teprve potom tato technologie plně nahradí *CD-R*.“ KALINA, T. - KUNT, M. 2005, str. 143-144

⁵¹³ Tamtéž.

tvůrců s archivy. Ve své podstatě představují neustálé přepisy do nových formátů v časových periodách odpovídajících vývoji a následné aplikaci záznamových zařízení a nosičů od filmu až k digitálnímu záznamu, v posloupnosti⁵¹⁴, kterou jsem popsal v předchozích statích.⁵¹⁵



Obr. 45: Pracoviště AMIPA. Renovace a archivace aljašských filmových záznamů.
University Alaska Anchorage. © Ladislav Moulis, 2011.

Se stejnými problémy při záchraně a archivaci obrazových a zvukových nahrávek se potýkají i na Aljašce, kde je většina těchto sbírek soustředěna v archivech na *University of Alaska Fairbanks* a *University of Alaska Anchorage*. V kontextu s vlastní záchranou audiovizuálních artefaktů je však nutné zmínit především organizaci

⁵¹⁴ V TV praxi se jedná o obvykle o posloupnost: film (35/16 mm), 2“ „quadplex“ analogový záznam – videopás (*Ampex*), 1“ analogový záznam (C) – videopás, 3/4“ analogový záznam – videokazeta (*U-matic*), 1/2“ analogový záznam – videokazeta (*Betacam SP*), 1/2“ digitální záznam – videokazeta (*Digital Betacam*), 1/2“ digitální HD záznam – videokazeta (*HDCAM SR*), záznam obrazu v HD rozlišení a vyšším přímo v podobě souborů, nosiče *Blue-Ray*, *P2*, *EX-CAM*, *DNxHD*, *ProRes422*, *444*, apod.

⁵¹⁵ Příklad restaurování filmu E. S. Curtise *In the Land of the Head Hunters* z roku 1914 firmou *The Milestone Cinematheque* na digitální kopii 2K v roce 2013.

AMIPA (Alaska Moving Image Preservation Association), která se touto činností zabývá již více než 22 let. Tato organizace, jejímž úkolem je shromažďovat, uchovávat a podporovat audiovizuální dokumentaci Aljašky, působí v *Consortium Library University of Alaska Anchorage*. Vznikla v reakci na situaci v roce 1986, kdy se vinou velkých rozpočtových škrtů ocitla v problémech nejen výrobní sféra, ale i knihovny, muzea, archivy. Cenné sbírky se náhle ocitly v prostředí bez klimatizace, ve skříních a lepenkových krabicích. Instituce nebyly schopny chránit aljašské filmy, televizní pořady a zvukové nahrávky. Zároveň s propuštěním odborného personálu byl velmi omezen přístup veřejnosti k obrazovému dědictví Aljašky. V atmosféře bezprostředního ohrožení sbírek vznikla *AMIPA* jako soukromá nezisková organizace, financovaná prostřednictvím veřejných soukromých darů a sbírek. V roce 2005 *AMIPA* uchovávala přes 17 000 položek od roku 1920 až do současnosti, ve sbírkách filmů a magnetických nosičů. V průběhu rozvíjející se činnosti postupně vystřídali dobrovolníci na důležitých kurátorských a technických a administrativních místech placení profesionálové. Nyní je *AMIPA* schopna řešit i složité otázky restaurování a konzervace filmů⁵¹⁶.

⁵¹⁶ Např. konzervační projekt některých historických 35 mm filmů z roku 1920 až 1940 obsahujících např. *Detroit Arctic Expedition* (1927), *Navy Alaska Aerial Survey Expedition* (1929), *Matanuska Colonization Project* (1935) natočených na vysoce hořlavé podložce z nitrátu celulozy. AMIPA 2010

ZÁVĚR



Obr. 46: Autentický fotografický záběr z období *The Great Golden Rush*, z roku 1898. Zobrazuje naplňování *Miner's Code*, vlastních zákonných pravidel prospektorů na trase Chilkoot Trail. Je opatřena popisem: „Zloděj jménem Hansen, chycený a odsouzený zlatokopecským tribunálem je svlečen a dostává 15 ran bičem blízko tábora Sheep Camp.“ BERTONE 1997, str. 73

Výstupy zkoumání a potvrzení/vyvrácení tezí

Předkládaná práce se pokusila dosáhnout těchto cílů:

- a) **prozkoumat audiovizuální materiály a artefakty**, které reprezentují kulturní/přírodní střet se „západní“ civilizací na Aljašce a kategorizovat různé přístupy v jeho zobrazení, a to jak z hlediska možností filmového jazyka, tak historického vývoje
- b) **sledovat proces reprezentace** i v závislosti na vývoji snímacích technologií, a přispět praktickými zkušenostmi z terénu (přežití, snímání).
- c) pro zkoumání **vytvořit přiměřený kontextuální rámec** z pohledu geografie, historie, vizuální antropologie, etnografie a environmentálních směrů filosofie

V analytické části vyšla zejména z východisek vizuální antropologie (*Principles of Visual Anthropology*), a kvalifikačních modů a modelů Billa Nicholse. Zkoumaných 8 snímků, resp. materiálů, u nás většinou nedostupných (jen dva byly u nás uvedeny), umožnilo rozlišit a svým způsobem i typizovat základní tematické nebo filmově-metodické uchopení Aljašky.

Z jejich zkoumání i kontextuálních rámců vychází těchto **devět závěrů**:

Závěr první:

Všechny **filmy z kategorie fiction** buď vytvářejí **stereotypy**, nebo **rozvíjejí stereotypizaci Aljašky**, bez ohledu na to, do jaké míry se pokoušely o věrohodnost (využití reálných lokalit, herců/neherců, spolupracovaly s domorodými poradci apod.) Konflikt kultur je skryt, konflikt s přírodou je zpřítomněn prostředky akčního filmu skrze environmentální téma. Díky masové distribuci a divácké oblibě se na stereotypech podílejí daleko větší měrou než filmy non-fiction. **Analyzovat tyto filmy je tedy zkoumáním reprezentace představ o Aljašce.**

Závěr druhý:

Filmy z kategorie non-fiction se také podílejí na vzniku a rozvíjení stereotypů, nikoliv však tak jednoznačně. Může za to přirozený kontakt autorů s domorodými obyvateli a jejich spoluúčast, případně snaha těchto autorů vyjádřit některou z dimenzí Aljašky (environmentální problém, filosofické otázky, způsoby asimilace apod.) **jako reálný problém, nikoliv pouhou představu o problému.**

Závěr třetí:

Vytvořené stereotypy, a tedy i „obecné“ vnímání Aljašky očima zvenku, mají přibližně tutéž podobu v současnosti stejně jako v době prvních průkopníků kinematografie, dokonce bez ohledu na vývoj technologie.

Závěr čtvrtý:

Filmy z kategorie non-fiction využívají celé palety audiovizuální řeči (od prostého „objektivizujícího“ záznamu přes subjektivizující participaci/kolaborativitu až po kontextuální dramatickou stavbu) i přístupů (modů) k realitě.

Závěr pátý:

V oblasti vývoje non-fiction na Aljašce sehrála významnou roli antropologie, která se stala hybnou silou proměny vnímání i užitku audiovizuální techniky. Lapidárně by se dalo říci, že antropologie dala původním kulturám do ruky audiovizuální prostředky jako způsob sebeuvědomění a boje.

Vývojové fáze lze v hrubých rysech definovat:

- **objevování nového světa a posléze kultury** (od počátků kinematografie do 30. let)
- **etnografický zájem o hlubší poznání původních kultur** cenných jejich dosavadní izolací (30. léta-60. léta)
- **audiovizuální technologie jako nástroj revitalizace a** původních kultur a jejich **uvědomění vlastní identity** (tj. také problémů – asimilace, akulturace, alkoholismus...) a **možnosti**

nového mezikulturního propojení (satelitní vysílání, budování archivu v Anchorage a Fairbanksu) (60. léta-nyní) a současně

- **audiovizuální technologie jako nástroj boje proti devastaci původního prostředí** (divočiny), přinejmenším popularizací míst, která jsou zamýšlenými místy další ropné těžby (např. Beaufort Sea, The Copper River Delta, Cook Inlet, Bristol Bay, The Chukchi Sea v blízkosti Point Hope). (90. léta-nyní).

Závěr šestý:

Studium audiovizuálních artefaktů, a tedy i jejich analýza, **by byla zcela nemožné bez propojení s geografickým, historickým nebo environmentálně-filosofickým, příp. etnologickým kontextem.** Osobní zkušenost s prostředím i tvorbou audiovizuálních artefaktů samotných je jen přidanou hodnotou.

Závěr sedmý:

Kultura a příroda (divočina) od sebe ve specifikách Aljašky nelze oddělit. Tradiční závislost domorodých obyvatel na přírodních zdrojích, život v souladu s přírodou (včetně duchovní a mystické dimenze) na jedné straně a civilizační narušování této rovnováhy na straně druhé, je ve všech aspektech propojené a závislé na rázu krajiny a „divokosti“ přírody.

Závěr osmý:

Native People stojí, resp. zmítají se, mezi dvěma kulturními modely. Řešení tohoto dilematu probíhá typologicky třemi způsoby:

a) **asimilace** se vším všudy a vzdání se tradice, což vede ke deziluzi, frustraci, ztrátě identity a často k alkoholismu či jinému typu sebedestrukce

b) **částečné asimilace** za zachování kontaktu s původním světem, což vede k uvědomělosti, příp. aktivitám bránícím kulturní identitu, např. audiovizuálními prostředky; značnou roli v tomto modelu sehrálo vysokoškolské vzdělání

c) **nepřijetí a izolace**, která však vzhledem k mohutným ekonomickým zájmům „západní civilizace“ o přírodní zdroje (navíc v době energetické krize), bude brzy vystavena střetu

Závěr devátý:

Aljašská kultura „bílých“ neexistuje a kromě patriotismu negeneruje vlastní specifická témata. Jejich kulturní modely jsou totožné s kulturou „dolních 48“. Významnou úlohu v tom sehrávají právě audiovizuální média a současné technologie propojující on-line Aljašku se světem ostatních států USA – satelitní vysílání, internet apod.

Tyto závěry jsou zároveň odpovědí, resp. potvrzením vytyčených tezí projektu:

1. Způsob a přístupy, které jsou při reprezentaci Aljašky audiovizuálními prostředky aplikovány, se přímo podílejí na představě okolního světa o ní. **ANO**.
2. Tato představa je pouhou stereotypizací. **ANO**.
3. Tato stereotypizace nemá s realitou Aljašky nic společného. **NE**. Snahou tvůrců bylo vždy dosáhnout nějakého stupně realističnosti a věrohodnosti, autentická jsou aljašská témata střetů, krajina a příroda, autentičtí jsou native people ať už v jakékoliv roli nebo stylizaci.
4. Audiovizuální prostředky (film, video, televize) se přímo podílejí na kulturních proměnách Aljašky a mají sílu řadu negativních fenoménů změnit. **ANO, resp. částečně ANO**. Viz Závěr pátý a roli vizuální antropologie, resp. audiovize jako nástroje pro obranu identity či boj. Přímé působení síly audiovize ke změně nelze prokázat, nicméně je jeden z podstatných faktorů tlaku na změnu.

Prošli jsme v práci Aljaškou z mnohých úhlů, stejně jako já sám jsem prošel za 20 let Aljašku křížem krážem. Je zřejmé, že téma není zcela vyčerpáno v celého jeho komplexnosti, že snad ani být nemůže. Jak potvrdila má poslední návštěva v roce 2012, Aljaška je

opět strategickou lokalitou pro ekonomické zájmy USA, ropný boom pokračuje, stejně jako ohrožení původní divočiny i obyvatel. Souhlasím s názorem publicistky Roxanne Willis že „v podstatě Aljaška byla nazývána americkou „Climate Change Frontier“ (hranicí klimatických změn), která může být brzy nahrazena jejím primárním kulturním určením za „Last Great Wilderness“ (Poslední velká divočina).“⁵¹⁷ Moje kontakty z poslední doby potvrzují, že energetická krize, nestabilita Středního východu a nyní i ukrajinského konfliktu aljašské přírodní zdroje ohrožují s novou intenzitou.

Vedle tohoto „tradičního“ střetu mohu z vlastní zkušenosti konstatovat, že po všech „horečkách“ v komplementaritě s předchozím čelí Aljaška novému typu „horečky“, kterou bych nazval *The Tourist Rush*. Zkoumání reprezentací tedy může pokračovat.



Obr. 47: Při natáčení je potřeba mít s sebou někoho, kdo otevře „dveře“ do komunity, ale i do přírody. Zde průvodce Scott Shelton při natáčení aljašských medvědů kodiaků. © Antonín Kusbach 1994.

⁵¹⁷ WILLIS 2010, str. 136

LITERATURA

ALEISS A. 2005: *Making the white man's Indian: native Americans and Hollywood movies*. Westport, Conn Praeger 2005. ISBN 978-031-3361-333.

Alaska: Sheldon Jackson. [on-line] June 27, 2013. USA : Copyright © 1998-2013 by NSTATE, LLC. [cit. 1. 4. 2014] Dostupné z: [://www.netstate.com/states/peop/people/ak_sj.htm](http://www.netstate.com/states/peop/people/ak_sj.htm)

Alaska's History & Cultural Studies. [on-line] Alaska Humanities Forum, 2004-2014 [cit. 24. 4. 2014]. Dostupné z: [://www.akhistorycourse.org/](http://www.akhistorycourse.org/)

Alaska Accident Statistics. [pdf] Alaskan Region Flight Standards Division, 2011, 12 s. [cit. 9. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.faa.gov/about/office_org/headquarters_offices/avs/offices/afs/divisions/alaskan_region/acc_stats/media/2011/Alaska_Accident_StatisticsFY11JUN](http://www.faa.gov/about/office_org/headquarters_offices/avs/offices/afs/divisions/alaskan_region/acc_stats/media/2011/Alaska_Accident_StatisticsFY11JUN)

Alaska in fiction. Memphis, Books LC, Reference Series 2011. ISBN 978-115-6084-908. Dostupné z: [.booksllc.net](http://booksllc.net)

Athabascan culture of Alaska. [on-line] Anchorage, Alaska, The Alaska Native Heritage Center Museum 2011 [cit. 26. 3. 2014]. Dostupné z: [://www.alaskanative.net/en/main-nav/education-and-programs/cultures-of-alaska/athabascan/](http://www.alaskanative.net/en/main-nav/education-and-programs/cultures-of-alaska/athabascan/)

ASCH, T.- ASCH P. 1975/2003: Film in Ethographic Research. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.

BALIKCI, A. 1975/2003: Reconstructiong Cultures on Film. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.

BARAN, L. 1989: *Zázraky filmového obrazu*. Praha, Panorama 1989. ISBN 11-055-89.

BECK, M. G. 1989: *Heroes: Tlingit-Haida legend*. Anchorage, Alaska Northwest Books 1989. ISBN 08-824-0334-6.

BENEDICT, R. 1999: *Kulturní vzorce*. Praha, Argo 1999. ISBN 80-720-3212-7.

BERTON, P. 1997: *The Klondike quest: a photographic essay 1897-1899*. North York, Ont., Boston Mills Press, 1997. ISBN 15-504-6202-4.

BERTON, P. 1976: *Zlatá horečka*. Praha, Orbis 1976. ISBN 605-22857.

BERTON, P. 2001: *Klondike: the last great gold rush, 1896-1899*. Toronto, Anchor Canada, 2001. ISBN 03-856-5844-3.

BLACK, L. 2004: *Russians in Alaska, 1732-1867*. Fairbanks, University of Alaska Fairbanks 2004. ISBN 18-899-6305-4.

- BRADLEY COMMUNICATIONS 2010: *Alaska: Film Production Manual*. Anchorage, Film Office Division of Tourism 2010.
- BRINKLEY, D. 2011: *The quiet world: saving Alaska's wilderness kingdom, 1879-1960*. New York, Harper 2011. ISBN 00-620-0596-0
- BROWN, B. 2002: *Cinematography: theory and practice: imagemaking for cinematographers, directors*. Boston, Focal Press 2002, ISBN 02-408-0500-3
- BUDIL, I. 2003: *Mýtus, jazyk a kulturní antropologie*. Praha, Triton 2003. ISBN 80-725-4321-0.
- BURIÁNEK, J. 2010: *3D stereoskopická produkce 1-5 díl*. PIXEL: 2D/3D grafika a animace, digitální video a zvuk 2010, březen-červenec č. 159 str.10 -13; č.160, str.18-21; č.161, str.10-12; č.162, str.20-22; č.163, str.10-12.
- BURIÁNEK, J. 2013: *Nová generace kin:4K.HFR, 4D, ATMOS, AURO*. PIXEL: 2D/3D grafika a animace, digitální video a zvuk 2013, č.2, str.49.
- BUTTON, G.-MURRAY, D.W. 1989: *American Anthropologist*, New Series, Vol. 91, No. 2 (Jun., 1989), pp. 523-525
- CAMBELL, J. 2005: *High Peak Haikus*. [on-line] The Guardian, Saturday 16, July 2005 [cit. 3. 2. 2014] Dostupné z WWW: [://www.theguardian.com/books/2005/jul/16/featuresreviews.guardianreview19](http://www.theguardian.com/books/2005/jul/16/featuresreviews.guardianreview19)
- CLYNES, T. 2014: *Yukon, : Kanadský divoký západ*. National Geographic, roč. 2014, str.76-97. ISSN 1213-9394
- COHEN, S. 1979: *The Trail of '42: a pictorial history of the Alaska Highway*. Missoula, Mont., Pictorial Histories Pub. Co. 1979. ISBN 09-331-2606-9.
- COHEN, S. 1987: *The streets were paved with gold: a pictorial history of the Klondike gold rush, 1896-1899*. Missoula, Mont., Pictorial Histories Pub. Co. 1987. ISBN 09-331-2603-4.
- COLE, T. 2014: *Event, film offers alternate view on McCandless story*. University of Alaska Fairbanks [online]. [cit. 2014-07-22]. Dostupné z: [://uacornerstone.net/news/a_news/20071206130716.html](http://uacornerstone.net/news/a_news/20071206130716.html)
- CRAMOND, M. 2001: *Killer bears*. New York, Lyons Press, 2001. ISBN 15-857-4251-1.
- CRISLER, L. 1967: *V arktických pustinách*. Praha, Orbis 1967. ISBN 11-069-67.
- ČENĚK, D.-PORYBNÁ, T. (eds.) 2010: *Vizuální antropologie: kultura žitá a viděná*. Červený Kostelec, Pavel Mervart, 2010. ISBN 978-808-7378-472.
- DAUENHAUER N.M.- DAUENHAUER, R. 1994: *Haa Tuwunagu Yis: For Healing Our Spirit*. [on-line] American Indian Quarterly roč. 18, č.1, 1994 [cit. 20. 3. 2014]. Dostupné z:

[://www.jstor.org/discover/10.2307/1185755?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21103544546961](http://www.jstor.org/discover/10.2307/1185755?uid=3737856&uid=2&uid=4&sid=21103544546961)

De BRIGARD, E. 1975/2003: *The History of Ethnographic Film*. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.

DOOGAN, M. 2001: *Our Alaska: personal stories about living in the North*. Portland, Or., Distributed by Graphic Arts Center Pub. 2001, str. 31-39. ISBN 978-094-5397-946.

DUNHAM, M. 2014: *Book recounts career of „The Eskimo Clark Gable“*. Anchorage Daily News [on-line]. [cit. 2014-07-10]. Dostupné z: [://www.adn.com/node/1407946](http://www.adn.com/node/1407946)

EBERT, R. 2007: *Into the wild*. In: [on-line]. September 2007. [cit. 20. 7. 2014]. Dostupné z: [://www.rogerebert.com/reviews/into-the-wild-2007](http://www.rogerebert.com/reviews/into-the-wild-2007)

ERBAN, V. 2001: *Kultura a divočina: Kultivace a přirozenost v pojetí Garyho Snydera*. Magisterská diplomová práce Praha, Karlova univerzita 2001.

ERBAN, V. 2003: *Konec přírody: Do hlubin přirozenosti s Gary Snyderem*. UNI, roč. 2003, č.4, str. 31-34, ISSN 1214-4169

ERBAN, V. 2004: *Kultura a divočina kultivace přirozenosti, nebo přirozenost kultivace?* UNI, roč. 2004, č. 8, str.31-35, ISSN 1214-4169

EVANS, G. 2005: *John Grierson: trailblazer of documentary films*. Markham, Ont., Distributed by Fitzhenry 2005, ISBN 18-948-5215-X.

EVANS, B. - GLASS, A. 2013: *In the Land of the Head Hunters: a new reconstruction of the groundbreaking 1914 docudrama by pioneer photographer and filmmaker Edward S. Curtis*. [on-line, document pdf]. 2013, str. 23 [cit. 23. 5. 2014]. Dostupné z: [://cdn.shopify.com/s/files/1/0150/7896/files/HeadHuntersPressKit_Small.pdf](http://cdn.shopify.com/s/files/1/0150/7896/files/HeadHuntersPressKit_Small.pdf)

FETHERLING, G. 1997: *The gold crusades: a social history of gold rushes, 1849-1929*. Toronto, University of Toronto Press 1997. ISBN 08-020-8046-4.

FIENUP-RIORDAN, A. 2003: *Freeze frame: Alaska Eskimos in the movies*. Seattle, Wash., University of Washington Press 2003. ISBN 02-959-8337-X.

FINKEL, M. (2012): *Mrazivá hlídka*. National Geographic, 2012, č.1, str. 96-109

Fictional and Nonfictional Representation of Native Americans in Film up to 1914. [on-line] School of Arts and Sciences. Rutgers, The State University of New Jersey. [cit. 20. 6. 2014]. Dostupné z: [://www.curtisfilm.rutgers.edu/2014-events/11headhunterscontent/9dance#7](http://www.curtisfilm.rutgers.edu/2014-events/11headhunterscontent/9dance#7)

Film a žánr. [on-line]. Katedra filmových studií, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, nedatováno. [cit. 19. 6. 2014] Dostupné z: [://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf](http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/zanr.pdf)

- FREUCHEN, P. – SALOMONSEN, F. 1972: *Pod polárním sluncem*. Praha, Orbis, 1972. ISBN 11-073-72.
- FRIEDMAN, L. M. 1985: *A history of American law*. New York, Simon 1985. ISBN 06-718-1591-1.
- GABRIEL, J.-ZOUHAR, J. 2001: *Český filosof na Aljašce. Rozhovor s univ. prof. Rudolfem Krejčím*. [on-line] Sborník prací Filozofické fakulty Masarykovy university v Brně, B48, 2001. [cit. 13.02.2014] Dostupné z: [://www.phil.muni.cz/fil/sbornik/2001/10krejci.html](http://www.phil.muni.cz/fil/sbornik/2001/10krejci.html)
- GAGNE-HAWES, G. 1999: *1882 letter light on Angoon tragedy*. [on-line] 12. 7. 1999. [cit. 15. 3. 2014] Dostupné z: [://juneauempire.com/stories/081299/Loc_/angoon./html](http://juneauempire.com/stories/081299/Loc_/angoon./html)
- GIBSON, J. R. 1979: *Russian Dependence on Natives of Alaska*. [on-line]. Washington, D.C., Woodrow Wilson International Center for Scholars 1979. [cit. 17. 4. 2014]. Dostupné z: [://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/op70_russian_expansion_siberia_gibson_1979.pdf](http://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/op70_russian_expansion_siberia_gibson_1979.pdf)
- GLASS, A.-EVANS B.-SNABORN, A. 2014: *Edward Curtis Meet the Kwakwaka'wakw in „In the Land of the Head Hunters“*. Rutgers, The State University of New Jersey, School of Arts and Science [online]. 2014. vyd. [cit. 23. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.curtisfilm.rutgers.edu/](http://www.curtisfilm.rutgers.edu/)
- HALBICH, M.-KOZINA, V. (eds.) 2012: *Čítanka textů z ekologické antropologie: Amerika*. Praha, Togga 2012. ISBN 978-808-7258-149
- HAYCOX, S. 2006: *Alaska: an American colony*. Seattle, Wash., University of Washington Press 2006. ISBN 02-959-8629-8.
- HAYCOX, S. 2004: *Oil Discovery and Development in Alaska*. [on-line] Alaska's History & Cultural Studies. Alaska Humanities Forum 2004. [cit. 1. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.akhistorycourse.org/articles/article.php?artID=140](http://www.akhistorycourse.org/articles/article.php?artID=140)
- HAYCOX, S. 2004b: *Modern Alaska. Alaska Native Claims Settlement Act*. [on-line] Alaska's History & Cultural Studies. Alaska Humanities Forum 2004. [cit. 1. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.akhistorycourse.org/articles/article.php?artID=139](http://www.akhistorycourse.org/articles/article.php?artID=139)
- HAYCOX, S. 2006: *Alaska: an American colony*. Seattle, Wash., University of Washington Press 2006. ISBN 02-959-8629-8.
- HEIDER, K. G. 1975: *Ethnographic Film*. University of Texas Press, Austin 1975.
- HOCKINGS, P. (eds.) 1975/2003: *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.
- HERWIG, B. 2010: *Seriál o HDTV: Co je to HDTV, HD Ready a Full HD*. [on-line] Digitální televize.cz. 2010 [cit. 14. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.digitalnitelevice.cz/magazin/obecne/mala-encyklopedie-televizni-techniky/2010-5-co-je-to-hdtv-hd-ready-a-full-hd.html](http://www.digitalnitelevice.cz/magazin/obecne/mala-encyklopedie-televizni-techniky/2010-5-co-je-to-hdtv-hd-ready-a-full-hd.html)

HRDLIČKA, A. 1950: *Anthropological Survey in Alaska*. United States Government Printing Office, Washington 1950

HOLTON, G. 2014: *Alaska Native Language Relationships and Family Trees* [on-line]. [cit. 24. 3. 2014]. Dostupné z: [://www.ua.edu/anlc/groups/](http://www.ua.edu/anlc/groups/)

Homestead Act. The Library of Congress: Primary Documents in American History. [on-line]. Washington, D.C., July 30, 2010. [cit. 30. 4. 2014] Dostupné z: [://www.loc.gov/rr/program/bib/ourdocs/Homestead.html](http://www.loc.gov/rr/program/bib/ourdocs/Homestead.html)

HORDERN, N.- DRESNER, S.-HILLMAN, M. 1987: *Nový svět: Die neue Welt*. Praha, Albatros 1987. ISBN 13-882-87

HUNTINGTON, J. – ELLIOTT, L. 2009: *Mým domovem je Aljaška*. Brno, Outdoor.cz 2009. ISBN 978-80-904361-1-4.

CHANCE, N. 2014: *Project Chariot: The nuclear Legacy of Cape Thompson, Alaska*. [on-line] [cit. 16.02.2014] Dostupné z: [://arcticcircle.uconn.edu/VirtualClassroom/Chariot/chariot.html](http://arcticcircle.uconn.edu/VirtualClassroom/Chariot/chariot.html)

CHRISTIAN, P. 2006: *Chris McCandless from an Alaska Park Ranger's Perspective*. s. 1-2. [cit. 2014-7-22]. Dostupné z: [://nmge.gmu.edu/textandcommunity/2006/Peter_Christian_Response.pdf](http://nmge.gmu.edu/textandcommunity/2006/Peter_Christian_Response.pdf)

KARVÁNEK, L. 2010: *Digitální kamery: přínosy pro producenta*. Praha, AMU 2010. ISBN 978-807331-173-5

KALINA, T.- KUNT, M. 2005: *Elektronická archivace – výzva pro odborníky více oborů*. Studie specialistů Státního ústředního archivu v Praze. In: Internet ve státní správě a samosprávě Hradec Králové. Sborník příspěvků. [on-line, pdf] Praha, Triada, spol. s.r.o., 2005 [cit. 08. 03. 2014]. Dostupné z: [.iss.cz/archiv/2004/download/iss2004.pdf](http://iss.cz/archiv/2004/download/iss2004.pdf)

KOLLIN, S. 2001: *Nature's state: imagining Alaska as the last frontier*. Chapel Hill, University of North Carolina Press 2001. ISBN 08-078-4974-X.

KRAKAUER, J. 1996: *Into the wild*. New York, Villard Books 1996. ISBN 06-794-2850-X.

KRAMER, P. 2004: *Alaska's totem poles*. Anchorage, Alaska Northwest Books 2004. ISBN 08-824-0585-3.

LaDUKE, W. 2003: *Alaska: oil and the Natives*. Earth Island Journal. [on-line] Dostupné z: [://www.earthisland.org/journal/index.php/eij/article/alaska_oil_and_the_natives/](http://www.earthisland.org/journal/index.php/eij/article/alaska_oil_and_the_natives/)

LANGDON, S. J. 2002: *The native people of Alaska: traditional living in a northern land*. Anchorage, Ak., Greatland Graphics 2002. ISBN 09-364-2581-4.

LEOPOLD, A. 1999: *Obrázky z chatrče: a rozmanité poznámky*. Tulčák, Abies, 1999. ISBN 80-88699-13-4

- LEOPOLD, A. 1949: *The Ethic Land*. [on-line, pdf] Dostupné z: [://www.waterculture.org/uploads/Leopold_TheLandEthic.pdf](http://www.waterculture.org/uploads/Leopold_TheLandEthic.pdf)
- LINTON, P. 1991: *The Alaskan art of Charles Gause*. Anchorage, Ak., Stephan Fine Arts 1991. ISBN 18-781-0050-5.
- LONDON, J. 1977: *Láska k životu*. Praha, Svoboda.
- LUŽNÝ, D. 2003: *Snyderova praxe divočiny*. Sedmá generace, 28. 2. 2003, ISSN 1212-0499
- MacDOUGALL, D. 1975/2003: Beyond Observational Cinema. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.
- McKINNEL, S. M. - DAGG, M. J. (eds.) 2014: *Marine Ecosystems of the North Pacific Ocean 2003-2008*. [on-line, document pdf] PICES, Special Publication 4. [cit. 16. 3. 2014]. Dostupné z [://www.pices.int/publications/special_publications/NPESR/2010/PICES_PUB4_Ch4_Alaska.pdf](http://www.pices.int/publications/special_publications/NPESR/2010/PICES_PUB4_Ch4_Alaska.pdf)
- MAED, M. 1975/2003: Visual Anthropology in a Discipline of Words. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.
- MAKÁSEK, I. 2010: *Totemy a indiáni severozápadního pobřeží Pacifiku*. Praha, I. Makásek 2010. ISBN 978-80-254-6533-2.
- MANDER, J. 2000: *Čtyři důvody pro zrušení televize*. Brno, Doplněk 2000, str. 355. ISBN 80-723-9063-5.
- MILLER, J. 2014: *Alaskan Tlingit and Tsimshian*. [on-line] Webová stránka University of Washington Libraries. [cit. 21. 3. 2014] Dostupné z: [://content.lib.washington.edu/aipnw/miller1/html#history](http://content.lib.washington.edu/aipnw/miller1/html#history)
- MILLS, W. J. 2003: *Exploring polar frontiers: a historical encyclopedia*. Santa Barbara, Calif., ABC-CLIO 2003, str. 280-281. ISBN 1576074226.
- MONACO, J. 2004: *Jak číst film*. Praha, Albatros 2004. ISBN 80-00-01410-6
- MORGAN, L. 2011: *Eskimo star: from the Tundra to Tinseltown: the Ray Mala story*. Kenmore, Wa., Epicenter Press 2011, str. 158. ISBN 978-193-5347-125.
- MOULIS, L. - KUSBACH, A. 2001: *S kamerou po Aljašce*. Praha, Baset, 2001. ISBN 80-862-2314-0.
- MOULIS, L. 2011: *Rozhovor s Prof. Dr. Rudolfem Krejčím*. Fairbanks 2011, [nepublikovaný videozáznam 29. 6.-30. 6. 2011], [soubory VOB: DP1-K569, DP2-570, DP3-K571, DP4-K572], archiv autora

- MOWRY, T. 2012.: *Wolf attacks trapper on snowmachine near Tok* [on-line]. Fairbanks: newsminer.com, 2012-12-17 [cit. 13. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.newsminer.com/article_78ddd3dd-a279-5bab-ab4a-3a95db4c6549.html](http://www.newsminer.com/article_78ddd3dd-a279-5bab-ab4a-3a95db4c6549.html)
- MUIR, J. 1988: *Travels in Alaska*. San Francisco, Sierra Club Books 1988. ISBN 08-715-6783-0
- MUIR, J. 2014: *The Cruise of the Corwin: Journal of the Arctic Expedition of 1881 in search of De Long and the Jeannette*. Sierra Club. [on-line]. USA, 2014 [cit. 25. 6. 2014]. Dostupné z: [://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/cruise_of_the_corwin/](http://vault.sierraclub.org/john_muir_exhibit/writings/cruise_of_the_corwin/)
- MURPHY, C. - HAIGH, G. J. 1997: *Gold rush women*. Seattle, Alaska Northwest Books 1997. ISBN 08-824-0484-9.
- MURPHY, C. - HAIGH, G. J. 2001: *Gold rush dogs*. Anchorage, Alaska Northwest Books 2001. ISBN 08-824-0534-9.
- NAESS, A. 1994: *Ekologie, pospolitost a životní styl*. Prešov, Abies 1994. ISBN 80-88699-09-6
- NASKE, C. M. - SLOTNICK, H. E. 1987: *Alaska: a history of the 49th state*. Norman, University of Oklahoma 1987. ISBN 978-080-6125-732.
- NEILL, D. 1989: *Project Chariot: How Alaska Escaped Nuclear Excavation*. [on-line, dokument pdf] The Bulletin of the Atomic Scientists, December 1989, str.28-37. [cit.17.02. 2014] Dostupné z [://ohiostatepress.org/Books/Complete%20PDFs/Boyer%20Fallout/08.pdf](http://ohiostatepress.org/Books/Complete%20PDFs/Boyer%20Fallout/08.pdf)
- NICHOLS, B. 2010: *Úvod do dokumentárního filmu*. Praha, AMU 2010, str. 316. ISBN 978-807-3311-810.
- OLEKSA, M. 2005: *Another culture/another world*. Juneau, AAS B, 2005. ISBN 978-157-8333-011.
- OLEKSA, M. 2010: *Alaskan missionary spirituality*. Crestwood, N.Y., St. Vladimir's Seminary Press 2010. ISBN 08-814-1340-2.
- OLEKSA, M.-SORENSEN, B. 1995: *Intercultural Communications*. Juneau, University of Alaska, Southeast 1995.
- OLSON, W. M. 2004: *The Tlingit: an introduction to their culture and history*. Auke Bay, Ak., Heritage Research 2004. ISBN 09-659-0090-8.
- O'NEILL, D. 2007: *The Firecracker Boys: H-bombs, Inupiat Eskimos and the roots of the environmental movement*. New York, Basic Books, 2007. ISBN 04-650-0348-6.
- PARTNOW, P. H. 2013: *Athabascans of Interior Alaska: 4th Grade Social Studies Unit*. [on-line] Fairbanks, Ak., University of Alaska Fairbanks, Alaska Native Knowledge Network 2013, 17.12.2013 [cit. 26. 3. 2014]. Dostupné z: [://ankn.uaf.edu/Curriculum/Athabaskan/Athabascans/appendix_a.html](http://ankn.uaf.edu/Curriculum/Athabaskan/Athabascans/appendix_a.html)

- PAULSON, D.-BELETSKY L. 2001: *Alaska: the ecotravellers' wildlife guide*. San Diego, Academic Press 2001 ISBN 01-254-6960-8.
- PEŠEK, J. 2006: *Technické aspekty sestřihů televizních pořadů na magnetických nosičích*. Praha, AMU 2006. ISBN 80-7331-046-5
- PETRÁŇ, T. 2011: *Ecce homo: (esej o vizuální antropologii)*. Pardubice, Univerzita Pardubice 2011. ISBN 978-807-3953-416.
- PETRÁŇ, T. 1992: *Film pravda nebo postmoderní film? Dokumentární film šedesátých let ve Francii, Kanadě a USA*. Praha, Diplomová práce FAMU, 1992.
- PODHORSKÝ, M. 2003: *Aljašskou divočinou*. Třebíč, Akcent 2003. ISBN 80-726-8249-0.
- PORYBNÁ, T. 2010: Kultura žitá a viděná – proměny vizuálních reprezentací v antropologii. In: ČENĚK-PORYBNÁ (eds.): *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Červený kostelec, Pavel Mervart 2010
- PORYBNÁ, T. 2012: *Kulturologický pohled na vývoj vizuálních a audiovizuálních reprezentací domorodých kultur*. Disertační práce. Filosofická fakulta Univerzity Karlovy.
- POTTER, R. A. 2007: *Arctic spectacles: the frozen North in visual culture, 1818-1875*. Seattle, University of Washington Press, Samuel and Althea Stroum book 2007. ISBN 02-959-8680-8.
- POWER, M. 2007: *The Cult of Chris McCandless*. Men's Journal. September 2007.
- PROENNEKE, R.-KEITH, S. 1999: *One man's wilderness: an Alaskan odyssey*. Anchorage, Alaska Northwest Books 1999. ISBN 08-824-0513-6.
- PROST, J. H. 1975/2003: *Filming Body Behavior*. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.
- RASMUSSEN, K. 1965: *Cesta bílým tichem*. Praha, Orbis, 1965. ISBN 11-074-65.
- REARDEN, J. 2011: *Arktický bush pilot: od bojového létání u námořnictva k létání v aljašské severské divočině: monografie James „Andy“ Anderson*. Karlovy Vary, Vladislav Pavelek, 2011, str. 253. ISBN 978-80-260-3573-2.
- Repose of St Jacob Netsvetov the Enlightener of the Peoples of Alaska. Orthodox Church in America* [on-line]. USA, 1996-2014 [cit. 13. 4. 2014]. Dostupné z: [://oca.org/saints/lives/2014/07/26/102091-repose-of-st-jacob-netsvetov-the-enlightener-of-the-peoples-of-a](http://oca.org/saints/lives/2014/07/26/102091-repose-of-st-jacob-netsvetov-the-enlightener-of-the-peoples-of-a)
- Resolution on Visual Anthropology Passed at the IC International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, Chicago, September 1973. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.

- RONY, F. T. 1996: *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Durham, NC, Duke University Press, 1996, ISBN 08-223-1840-7.
- ROUCH, J. 1975/2003a: The Camera and Man. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.
- ROUCH, J. 1975/2003b: Our Totemic Ancestors and Crazy Masters. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.
- RYBA, J. 2014: *Americký lesník Aldo Leopold (1887-1949)*. [on-line] [cit.13.1.2014] Dostupné z: [://www.mzp.cz/ris/ais-ris-info-copy.nsf](http://www.mzp.cz/ris/ais-ris-info-copy.nsf)
- SCHAMA, S. 2007: *Krajina a paměť*. Praha, Argo 2007. ISBN 978-80-7203-803-9
- SCHOLER, L. 2003: *Za modrým medvědem na Aljašku*. Praha: Práh 2003. ISBN 80-7252-083-0
- SIMSON, S. 2003: *A Man Cold by the Universe*. Anchorage Press 2003. Dostupné: [://aplangandcomp.blogs.rsu1.org/files/2011/05/simpsononmccandless.pdf](http://aplangandcomp.blogs.rsu1.org/files/2011/05/simpsononmccandless.pdf)
- SNYDER, G. 1999: *Praxe divočiny*. Praha, DharmaGaia/Mat'a 1999. ISBN 80-85013-80-4
- SNYDER, G. 2002: *Místo v prostoru: etika, estetika a vodní předěly*. Praha, DharmaGaia/Mat'a 2002. ISBN 80-7287-046-7
- SNYDER, G. 2007: *Potřebujeme mít smysl pro humor?* Praha, Týden 18.06.2007, rozhovor připravil Josef Rauvolf. ISSN 1210-9940
- SORENSEN, E.-JABLONKO, A. 1975/2003: Research Filming of Naturally Occurring Phenomena: Basic Strategie. In HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.
- SOUKUP, M. 2009: *Základy kulturní antropologie*. Praha, Akademie veřejné správy 2009. ISBN 978-808-7207-031.
- SOUKUP, M. 2010: Vizuální antropologie: vznik, vývoj a milníky. In: ČENĚK-PORYBNÁ (eds.): *Vizuální antropologie – kultura žitá a viděná*. Červený kostelec, Pavel Mervart 2010..
- SPÁČILOVÁ, M. 2013: *Český film čeká na požehnání Bruselu. A na zázrak*. MF DNES 03.07.2013, s.B9 ISSN 1210 1168
- STECKLEY, J. 2008: *White lies about the Inuit*. Peterborough, Ont., Broadview Press, 2008. ISBN 15-511-1875-0.
- STROUHAL, E. 1981: *Setkání s Aljaškou*. Praha, Vyšehrad 1981. ISBN 33-595-81.

- STURKEN, M.-CARTWRIGHT, L. 2009: *Úvod do studia vizuální kultury*. Praha, Portál 2009. ISBN 978-80-7367-556-1
- ŠMAJS, J.-KLÍMA, I.-CÍLEK, V. 2010: *Tři hlasy: úvahy o povaze konfliktu kultury s přírodou*. Praha, Karolinum 2010. ISBN 978-80-7239-252-0
- ŠTĚRBA, O. a kol. 2008: *Říční krajina a její ekosystémy*. Olomouc, Univerzita Palackého v Olomouci 2008. ISBN 978-80-244-2203-9
- ŠTĚRBA, O 2011: *Řeky moje řeky*. Hynkov, Nakladatelství Dina a Otakar Štěrbovi 2011. ISBN 978-80-904963-0-9
- ŠTOLL, I. 2011: *Radil jsem se s vlky: setkání s kanadskými a americkými indiány*. Praha, Malá Skála 2011. ISBN 978-80-86776-11-8
- ŠVANCARA, M. 2011: *Problematika pravoslavného svědectví (misie) v praxi v nadčasovém horizontu*. Disertační práce. Prešovská univerzita v Prešově. Prešov 2011.
- TESAŘ, R. J. 2000: *Aljaška: Vzhůru na sever*. Praha, Metramedia 2000. ISBN 80-238-5799-1.
- THOMAS, W. 1973: *SPSE handbook of photographic science and engineering*. New York, Wiley 1973, ISBN 04-718-1880-1.
- THOMPSONOVÁ, K.- BORDWELL, D. 2007: *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. Praha, Akademie múzických umění 2007. ISBN 978-807-1068-983.
- TIKHMENEV, P. A.- PIERCE, R. A. - DONNELLY, A. 1978: *A history of the Russian-American Company*. Seattle, University of Washington Press 1978, ISBN 02-959-5564-3.
- TOWNSEND P. J. - ROPPEL P. - PETERSEN A. 1999: *The Alaska gold rush letters and photographs of Leroy Stewart Townsend, 1898-1899*. Auke Bay, Ak., Klondike Research 1999. ISBN 09-657-9385-0.
- U.S. Department of State Archive: *United States Relations with Russia: Establishment of Relations to World War Two*. [on-line]. Washington, DC, 2001-2009 [cit. 17. 4. 2014]. Dostupné z: [:/2001-2009.state.gov/r/pa/ho/pubs/fs/85739.htm](http://2001-2009.state.gov/r/pa/ho/pubs/fs/85739.htm)
- VALENTA, J. 2008: *Scénologie krajiny*. Praha, Kant 2008. ISBN 978-808-6970-684.
- WATERS, K. 1978: *From the Elders*. Documentary Educational Resources. str. 4. Dostupné z: <http://www.der.org/resources/study-guides/from-the-elders-study-guide.pdf>

WEAKLAND, J. H. 1975/2003: Feature Films as Cultural Documents. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.

WILLIS, R. 2010: *Alaska's Place in the West: From the Last Frontier to the Last Great Wilderness*. Lawrence, University Press of Kansas 2010. ISBN 978-0-7006-1748-7

WILSON, G. 1998: *The White Pass and Yukon Route Railway*. Whitehorse, Yukon, Wolf Creek Books 1998. ISBN 09-681-9552-0.

WILSON, G. 1999: *Paddlewheelers of Alaska and the Yukon*. Whitehorse, Yukon, Wolf Creek Books 1999. ISBN 09-681-9555-5.

WYMAN, J. N. 1988: *Journey to the Koyukuk: the photos of J. N. Wyman, 1898-1899*. Missoula, Mont., Pictorial Histories Pub. Co. 1988. ISBN 09-331-2699-9.

YOUNG, C. 1975/2003: Observational Cinema. In: HOCKINGS, P. (eds.): *Principles of visual anthropology*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2003. ISBN 3-11-017930-X.

ZEMÁNEK J, 2003: *Divočina, příroda, duše, jazyk*. Praha, KANT 2003. ISBN 80-862-1782-5.

Další prameny:

ALASKA IN FICTION 2014: *Alaska in Fiction, Fictional and Nonfictional Representation of Native Americans in Film up to 1914*. [on-line] School of Arts and Sciences. Rutgers, The State University of New Jersey [online]. [cit. 20. 6. 2014]. Dostupné z: [://www.curtisfilm.rutgers.edu/2014-events/11-headhunterscontent/9dance#7](http://www.curtisfilm.rutgers.edu/2014-events/11-headhunterscontent/9dance#7)

ALASKA POPULATION: *Alaska Population Overview 2012*. Dostupné: [://almis.labor.state.ak.us/pop/estimates/pub/popover.pdf](http://almis.labor.state.ak.us/pop/estimates/pub/popover.pdf)

ALASKA REGION FLIGHT DIVISION 2011. In: *Alaska Accident Statistics* [pdf]. Alaskan Region Flight Standards Division, 2011, str. 12 [cit. 9. 5. 2014]

AMIPA 2010: AMIPA: Preservation Association. [on-line]. 2010 [cit. 14. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.amipa.org/](http://www.amipa.org/)

BEACH 2013: Alaska: Rex Beach. *NETSTATE.COM* [on-line]. Wolfeboro, 1998-2013, June 27, 2013 [cit. 7. 2. 2014]. Dostupné z: [://www.netstate.com/states/people/people/ak_reb.htm](http://www.netstate.com/states/people/people/ak_reb.htm)

CO JE TO HD 2014: *Co je to HD ? Česká televize* [on-line]. Praha, 1996-2014 [cit. 14. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/technika/obraz-s-vysokym-rozlisenim/co-je-to-hd-tv/](http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/technika/obraz-s-vysokym-rozlisenim/co-je-to-hd-tv/)

DISNEY 2014: *Walt Disney's Winnig Documentaries*. The Walt Disney Family Museum 2014 [on-line] [cit. 19. 8. 2014]. Dostupné z: <http://www.waltdisney.org/storyboard/walt-disney%E2%80%99s-award-winning-documentaries>

EDC INC. 2014: Netsilik *Eskimo Series*. [on-line]. Waltham, 1994-2014 [cit. 13. 5. 2014]. Dostupné z: <https://secure.edc.org/publications/prodview.asp?1492>

FILMING ESKIMO 1933: *FILMING „ESKIMO“ ON LOCATION*. The Michael Philip Collection; 1932-1933. Consortium Library [on-line]. [cit. 10. 7. 2014]. Dostupné z: [://consortiumlibrary.org/archives/Photographs/PhotoExhibits/MichaelPhilipCol.html](http://consortiumlibrary.org/archives/Photographs/PhotoExhibits/MichaelPhilipCol.html)

FILMING IN IGLOO 1990: *Construction of an unorthodox iloo to create „fiction of realism“ in Nanook*. Museum of Modern Art, Film Stills Archive. Fienup Riordan, 1990, str. XIV.

GFI UAF: Geophysical Institute UAF: *Aurora forecast*. [on-line] Dostupné na [://www.gi.alaska.edu/AuroraForecast](http://www.gi.alaska.edu/AuroraForecast)

HOSHINO 1996: *Michio Hoshino Dies While Filming Bears* [on-line]. New York: The New York Times, 22. 9. 1996 [cit. 9. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.nytimes.com/1996/09/22/world/michio-hoshino-dies-while-filming-bears.html](http://www.nytimes.com/1996/09/22/world/michio-hoshino-dies-while-filming-bears.html)

IMAX 2014a: *IMAX is Believing* [on-line]. Toronto, IMAX Corporation. [cit. 13. 5. 2014]. Dostupné z: [://www.imax.com/about/](http://www.imax.com/about/)

CHAPMAN 2007: CHAPMAN, A.: *SxS card frozen in ice*. Youtube [on-line] 19. 04. 2007 [cit. 3. 5. 2014] Dostupné z: <http://www.youtube.com/watch?v=I3dPhVAXS68>

IMAX 2014b [online]. [cit. 2014-05-13]. Dostupné z: [://www.film.wz.cz/imax.htm](http://www.film.wz.cz/imax.htm)

IMDb 2014: IMDb. *Jack London: Filmography* [on-line]. IMDb.com, Inc., 1990-2014 [cit. 25. 6. 2014].

IMDb a 2014: IMDb, [on-line] [cit. 7. 7. 2014] Dostupné na: [://www.imdb.com/name/nm0193617/?ref=ttfc_fc_wrl](http://www.imdb.com/name/nm0193617/?ref=ttfc_fc_wrl)

IMDb b 2014: IMDb: *W. S. Van Dyke* [on-line]. [cit. 2014-07-10]. Dostupné z: http://www.imdb.com/name/nm0886754/bio?ref=nm_ov_bio_sm

IMDb c 2014: IMDb. *On Deadly Ground* [on-line]. [cit. 14. 7. 2014]. Dostupné z: [://www.imdb.com/title/tt0110725/business?ref=tt_dt_bus](http://www.imdb.com/title/tt0110725/business?ref=tt_dt_bus)

IMDb d 2014: *Steven Seagal: Biography* [on-line]. [cit. 2014-07-14]. Dostupné z: [://www.imdb.com/name/nm0000219/bio?ref=nm_ov_bio_sm](http://www.imdb.com/name/nm0000219/bio?ref=nm_ov_bio_sm)

IMDb e 2014: IMDb.com, [on-line] Dostupné na: [://www.imdb.com/title/tt0758758/awards?ref=tt_q1_4](http://www.imdb.com/title/tt0758758/awards?ref=tt_q1_4)

IMDbf2014: *Into The Wild - Awards*. IMDb.com, Inc [on-line]. 1990-2014 [cit. 22. 7. 2014]. Dostupné z: [://www.imdb.com/title/tt0758758/awards? ref =tt_q1_4](http://www.imdb.com/title/tt0758758/awards?ref=tt_q1_4)

KYUK TV 2014: Oficiální stránky televizní stanice: kyuk.org

OLEKSA 2014: [://www.fatheroleksa.org/](http://www.fatheroleksa.org/)

OSCAR 2014: The Oscar Database [cit. 7. 7. 2014], Dostupné na [://oscars.silk.co/page/Eskimo%20%281934%29](http://oscars.silk.co/page/Eskimo%20%281934%29)

PHYSICAL GEOGRAPHY: PhysicalGeography.net: *Periglacial Processes and Landforms*. [online]. University of British Columbia Okanagan, 1999-2014 [cit. 2014-05-19]. Dostupné z: [://www.physicalgeography.net/fundamentals/10ag.html](http://www.physicalgeography.net/fundamentals/10ag.html)

REWILDING EUROPE: [://www.rewildingeurope.com](http://www.rewildingeurope.com)AFN: [://www.nativefederation.org/about-a-fn/](http://www.nativefederation.org/about-a-fn/)

TRIBES OF ALJASKA 2014: *Tlingit & Haida Tribes of Alaska*: Dostupné na: [://www.ccthita.org/index.html](http://www.ccthita.org/index.html)

VEGIB: *Vietnam Era GI Bill* Dostupné na WWW: [://www.public.navy.mil/bupers-npc/career/education/GIBill/Pages/VEGIB.aspx](http://www.public.navy.mil/bupers-npc/career/education/GIBill/Pages/VEGIB.aspx)

WILDERNESS: [://www.wilderness.net/](http://www.wilderness.net/), příp. [://wilderness.org/history](http://wilderness.org/history)

AUDIOVIZUÁLNÍ MATERIÁLY A FILMY

Aljašská tematika:

ALGAR, J. (1954): *The Alaskan Eskimo*. Walt Disney, USA

AMIPA (1927): *Detroit Arctic Expedition*, USA

AMIPA (1929): *Navy Alaska Aerial Survey Expedition*, USA

AMIPA (1935): *Matanuska Colonization Project*, USA

ANNAUD, J. (1988): *L'ours* (Medvědi), FR

BADGER, M. O. (1987): *Made Prayers to the Raven: The Bible and Distant Time*. USA

BALIKCI, A. (1967): *The Netsilik Eskimo Film Series*. National Film Board of Canada, CA

BALLARD, C. (1983): *Never Cry Wolf*. Walt Disney, USA

BARNES, I.-BARTLETT, R. (2006): *Trapped Under the Ice, I Shouldn't Be Alive* (Season 2, Episode 3). Darlow Smithson Productions a Based production company, UK.

BOČEK, J. (1995): *V ledovém objetí řeky Tatshenshini*. ČNTS, s. r. o.-TV Nova a Trekking Camera, CZ

BOUDART, B. (1978): *Hunger Knoes No Law*. USA

BOUDART, B. (1979): *The Sea is Our Life*. USA

BOUDART, B. (1980): *Rope to Our Roots*. USA

BOUDART, B.-DJERASSI, D. (2004): *Oil on Ice*. USA

CAMPBELL, C. (1914): *Silver Horde*. Selig Polyscope Company, USA

CARNAHAN, J. (2011): *The Grey* (2011). LD Entertainment, USA

CASEY G. (1998): *Spirit of the Wild*. IMAX, CA

COBHAM, D. (1969): *To Build a Fire* (Rozdělat oheň), USA
Congress Collection, Alaska Film Archives, University of Alaska Fairbanks, USA.

CURTIS E. S. (1914): *In the Land of the Head Hunters*, USA + CA

DAWN, N. (1926) *Frozen Justice*. Columbia, USA.

DAWN, N. (1926): *Justice of the Far North a Alaskan Adventures*, Columbia, USA

- DYKE, V. V. (1934): *The Eskimo*. MGM, USA
- EASON, B. R.-COYLE, J.T. (1938): *Call of the Yukon*, USA
- EDISON, T. A. (1897-1901): *Edison Gold Rush Films*. Library of
- ENRIGHT, R. (1942): *The Spoilers*, USA.
- Eskimo. Arctic Thule: Peter Freuchen.*
- FLAHERTY, R. (1922): *Nanook of the North*. Revion Frères, USA.
- FREY J. (2010): *Aljaška v prašanu*. Česká televize, CZ
- GERTH, D. (1979): *The Image Maker and the Indians: E. S. Curtis nad his Kwakiutl Movie*. Burke Memorial Museum University of Washington, Seattle, USA.
- GRIGGS R. F.(1916): *The Katmai Expedition: Footage from National Geographic Society's Katmai Expedition*. USA. In: Youtube [on-line] Zveřejněno 20. 2. 2014 [cit. 17. 5. 2014] Dostupné z: [://www.youtube.com/watch?v=qFv-0gVfpws](http://www.youtube.com/watch?v=qFv-0gVfpws)
- HERZOG,W. (2005): *Grizzly Man*. Lions Gate Films, USA
- CHAPMAN, A.: *SxS card frozen in ice*. In: Youtube [on-line] 19. 4. 2007 [cit. 3. 5. 2014] Dostupné z: [://www.youtube.com/watch?v=I3dP hVAXS68](http://www.youtube.com/watch?v=I3dP hVAXS68)
- CHIKOYAK, A. (1982): *Once Our Way*, USA.
- IMAX (1998): *Alaska: Spirit of the Wild*, IMAX, CA
- IMAX (2001): *Bears*. IMAX, CA
- JONES S. C. (2014): *Klondike* [TV minisérie]. Discovery Channel, USA/Kanada.
- KAMERLING, L. (1972): *Tununermiut: The people of Tunuak*. USA
- KAMERLING, L.-ELDER, S. (1973): *At Time of Whaling*, USA
- KAMERLING, L.-ELDER, S. (1972-1989): *Alaska Heritage Film Project: Tununermiut: The People of Tununak* (1972), *At the Time of Whaling* (1974), *On the Spring Ice* (1975), *From the First People* (1978), *Overture on Ice* (1983), *Every Day Choices: Alcohol and Alaskan Town* (1985), *From the Elders* (1887), *In Iirgu's Time* (1988), *Joe Sun* (1988), *The Reindeer Thief* (1988), *UksuumCauyai: Drums of Winter* (1989)
- KENNEALLY, Ch. (2012): *Side by Side*. Kean Reevese Production, USA
- KIELING A. (1993): *2000 Meilen Freiheit* (2000 mil svobody) *Mit dem Kanu auf dem Yukon River*, 1.díl: *Von der Quelle bis zur Grenze von Alaska*, 2.díl: *Von der Grenze Alaskas bis zur Bering See*. Viking TV [tv série] WDR: Länder Menschen Abenteuer, GE.
- KUNUK, Z. (2001): *Atanarjuat (Rychlý běžec)*. Sony Pictures, CA

- LAMOTHE, R. (2007): *The Call of the Wild*. Terra Incognita Productions, USA
- LICKLEY, D. (2001): *Bears*, National Wildlife Federation & Primesco Production, USA.
- LLOYD, F. (1925): *The Winds of Chance*. First National Pictures, USA.
- LOW, C.-KOENIG, W. (1957): *City of Gold*, National Film Board of Canada, CA
- MASAYESVA Jr., V. (1993): *Imaging Indians*. Documentary Educational Resources, USA.
- MOULIS, L. (1994a): *Brána Arktidy*. KF a.s. a Hartola Film, CZ.
- MOULIS, L. (1994b): *Denali*. KF a. s. a Hartola Film, CZ.
- MOULIS, L. (1994c): *Aljaška a zlato*. KF a.s. a Hartola Film, CZ.
- MOULIS, L. (1997): *Kronocký zapovedník*. Česká televize, CZ.
- MOULIS, L. (1999): *Kodiak*. Česká televize a Hartola Film. CZ.
- MOULIS, L. (2004): *Záznam Word Eskimo Olympic Games 2004, Fairbanks*, [K063A] archiv autora.
- MOULIS, L. (2005): *Severní Aljaška*. Česká televize, CZ.
- MOULIS, L. (2006): *Inside Passage*. Česká televize, CZ.
- MOULIS, L. (2009): *Dotek Arktické řeky*. Česká televize, CZ.
- MOULIS, L. (2013): *Řeky Otakara Štěrby*, Česká televize, CZ.
- MOULIS, L. ml.-MOULIS, L. (2013): *Hráč bez limitů*, Česká televize, CZ.
- O'NEILL, D. (2012): *Dr. Rudy Krejci Philosopher & Rebel*. [on-line] Dostupné na: [://www.youtube.com/watch?v=yEajCg3Suts](http://www.youtube.com/watch?v=yEajCg3Suts)
- OLEKSA, M. (1994): *Communicating Across Cultures*. Díly: *Our World* [KTOO-TV Video#1], *The Old Wisdom* [KTOO-TV Video#2], *The Clash of Worlds* [KTOO-TV Video#3], *The Universe of Communication* [KTOO-TV Video#4], PBS – KTOO Television Juneau, USA.
- PEAN, S. (2007): *Into the Wild*. River Road Entertainment. USA
- PEVNEY, J. (1953): *Back to God's Country*, USA
- PROENNEKE, R. (2004): *Alone in the Wilderness*. Bob Swerer Productions, USA
- ROSSMAN, E. (1925): *Kivalina of Ice Lands*. B. C. R., USA

- SAPP, E. (2011): *Hidden Alaska*. National Geographic Society. USA.
- SEAGAL, S. (1993): *On Deadly Ground*. Seagal/Nasso Productions, USA
Shouldn't Be Alive
- SCHLIESSER, M. (1993). *Alleen in Alaska*, GE
- SMITH, CH. M. (2003): *Snow Walker*. Overseas, USA+CA
- STOUFFER, M. (1993): *Braving Alaska*, USA
- TATGE, C. (2011): *John Muir in the New World* [3. díl z TV seriálu *American Masters*]. PBS 18.4.2011, USA.
- The Land of the War Canoes* viz CURTIS 1914
- UAF (1911): *Eskimo Life* – AAF334
- UAF (1912): *The Valley of Ten Thousand Smokes* – AAF337
- UAF (1917): *Eskimo Sports* – AA7 27
- UAF (1917a): *Wanamaker Expedition* – AAF22.
- VALIN, W. V. (1918): *Tip Top of the Earth: Arctic Alaskan Eskimo Educational Series*, USA
- VRBICKÝ M. (2011): *That's Alaska Man*. Full Face Productions, CZ
- WALSH, R. (1952): *The World in His Arms*. FR
- WILKINS, H. (1927): *Wonders in motion etc.*, Cann/Catney&UAF, Collections, AAF-60—65, Alaska Film Archives, University of Alaska Fairbanks, USA.
- ZUKOR, A.-LASKY, J.-BRENON, H. (1924): *The Alaskan*, Paramount, USA

Zmiňované filmy mimo aljašská témata:

- FLAHERTY, R. (1926): *Moana*. Paramount Pictures, USA.
- GRIFITH, D. W. (1915): *The Birth of the Nation*. David W. Griffith Corp., USA
- JACKSON, P. (2001-2003): *The Lord of the Rings*. WingNut Films/The Saul Zaentz Company. USA
- LYNCH, D.-FROST, M. (1990): *Twin Peaks*. ABC, USA.
- ROUCH, J. (1961): *Chronique d'un Été* (Kronika jednoho léta). Anatole Dauman, FR
- PLICKA, K. (1933): *Zem spieva*. Lloyd a Matica slovenská, ČSR.
- VAN DYKE, W. S. (1928): *Shadows in the South Seas*. Cosmopolitan Productions., USA.
- ZEMEKIS, R. (1994): *Forrest Gump*. Paramount Pictures, USA.

SEZNAM ILUSTRACÍ

- Obr 1: Natáčení filmu *Eskimo-Teller* 1933, © Mala Collection, University of Alaska Anchorage Archives
- Obr. 2: Aljaška, Chugach Mountains. © Ladislav Moulis 2011
- Obr. 3: Na jedné z 11 pracovních cest do aljašského terénu.
- Obr. 4: *Museum of the North* se sídlem *Alaska Center for Documentary Film (UAF)*. © Ladislav Moulis, 2011.
- Obr. 5: *Nanook of the North*, 1922. Robert Flaherty. © Museum of Modern Art, Film Still Archive. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 64
- Obr. 6.: Three Saints Russian Orthodox Church, Kodiak Island, Old Harbor, Kodiak, ©Antonín Kusbach
- Obr. 7: Deštný prales *Inside Passage*. © Ladislav Moulis, 2004
- Obr. 8: Gary Snyder.
- Obr. 9: Aljaška je svými 1 530 700 km² nejrozsáhlejším státem USA. 80% území Aljašky tvoří věčně zmrzlá půda. Pouze 3 % země jsou využívána zemědělsky.
- Obr. 10: Richardson Highway, ropovod. © Ladislav Moulis, 2009
- Obr. 11: Prof. Rudolf Krejčí, University of Alaska Fairbanks. © Ladislav Moulis, 2011
- Obr. 12: Eskimo Olympis Games, Fairbanks. © Ladislav Moulis, 2004.
- Obr. 13: Rev. Dr. Michael Oleksa, Ph.D. In: Internet, 2014.
- Obr. 14: Native Peoples and Languages. © Anchorage Museum. 2011
- Obr. 15: Interiér kmenového domu Tlingitů, Wrangell, Shake Island. © Ladislav Moulis. 2004.
- Obr. 16: Z filmu *Share the Dream II*. Red Bradley.
- Obr. 17: Území Aljašky podle lokací, Alaska Film Production Manual.
- Obr. 18: Natáčení reklamy v aljašském exteriéru. Alaska Film Production Manual.
- Obr. 19: Anthony Quinn jako Eskymák Inuk ve filmu *The Savage Innocents*. Paramount Pictures. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 120
- Obr. 20: *Call of the Yukon* J. O. Curwooda jako námět mnoha filmových adaptací z exotického Severu. Ted. Mala. 1938. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 84.
- Obr. 21: Aljašský eskymácký herec Ray Mala ve *Eskimo*. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 84.
- Obr. 22: Reprezentace života Eskymáků prostřednictvím „typického“ eskymáckého obydlí v představách hollywoodských výtvarníků ve filmu S. Seagala *On Deadly Ground*. Materiál polystyren. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 15.
- Obr. 23: Místo pobytu McCandlesse v aljašské divočině. Proslulý autobus č. 142. *Into the Wild* (2007). In: Internet.
- Obr. 24: Filmová interpretace konce McCandlessova života. *Into the Wild* (2007). In: Internet.
- Obr. 25: Málo známý 9,5 mm filmový formát firmy Pathé v aljašských archivech. © Ladislav Moulis, 2011.
- Obr. 26: Leonard Kamerling a Sarah Elder. *Alaska Native Heritage Film Project*. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 154..
- Obr. 27: Manželé Milottovi při natáčení filmu *Alaskan Eskimo* (1946). Milotte Collection, UAF. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 140.
- Obr. 28: Eskymácká vesnice v Hooper Bay v roce 1946, kdy Milottovi natáčeli *Alaskan Eskimo*. Milotte Collection, UAF. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 21
- Obr. 29: Synchron z filmu *Tunuremiut: The people of Tunuak*. Leonard Kamerling, 1973
- Obr. 30: Rodina Yup'ik v evakuačním táboře na Nelson Island. *Tunuremiut: The people of Tunuak*. Leonard Kamerling, 1973
- Obr. 31: Leonard Kamerling dnes. © Ladislav Moulis, 2011.

- Obr. 32: Catherine Atta hovoří o hlavních aspektech víry Koyukonů v části *The Bible and Distant Time*. Mark O. Badger, 1987
- Obr. 33: Athabaskové a jejich řeka Koyukon. Film *The Bible and Distant Time*. Mark O. Badger, 1987.
- Obr. 34: Těžká těžební technika na území aljašských indiánů a Eskymáků ve filmu *Oil on Ice*. BOUDART 2004
- Obr. 35: Uhynulá velryba jako důsledek havárie tankeru *Exxon Valdez*. In: Internet, 1989.
- Obr. 36: Senátor F. Murkowski demonstruje území „kde nic není“. *Oil on Ice*. BOUDART 2004
- Obr. 37: Sbírání praktických zkušeností v terénu Aljašky. © Ladislav Moulis, ml., 2004
- Obr. 38: Podceňování dodržování bezpečné vzdálenosti je jednou z nejčastějších příčin při napadení aljašskými medvědy. © Bohuslav Fiala, 2001
- Obr. 39: Koncentrace komárů v některých loka litách může podstatně omezit možnosti snímání. © Ladislav Moulis, 2001.
- Obr. 40: R. Flaherty překonává technické problémy s tehdejší technikou snímáním v polovině iglů. Museum of Modern Art, Film Stills Archive. In: FIENUP-RIORDAN 2003, str. 14.
- Obr. 41: Natáčení v aljašských exteriérech klasickou 16 mm technikou. © Antonín Kusbach, 1994.
- Obr. 42: Problém systému *Betacam* byla stále velikost kamery, i když váha se mezi *Betacam SP* a *Digital Betacam* snížila. © Ladislav Moulis, ml. 2004
- Obr. 43: Snímání pomocnou malou digitální kamerou. © Ladislav Moulis, 2004.
- Obr. 44: KYUK TV, první domorodá (Yup'ik) TV stanice na Aljašce. Práce ve strižně. In: FIENUP-RIORDAN, str. 58
- Obr. 45: Pracoviště *AMIPA*. Renovace a archivace aljašských filmových záznamů. *University Alaska Anchorage*. © Ladislav Moulis, 2011.
- Obr. 46: Autentický fotografický záběr z období *The Great Golden Rush*, z roku 1898. Zobrazuje naplňování *Miner's Code*, vlastních zákonných pravidel prospektorů na trase Chilkoot Trail. Je opatřena popisem: „Zloděj jménem Hansen, chycený a odsouzený zlatokopeckým tribunálem je svlečen a dostává 15 ran bičem blízko tábora Sheep Camp.“ BERTONE 1997, str.73
- Obr. 47: Při natáčení je potřeba mít s sebou někoho, kdo otevře „dveře“ do komunity, ale i do přírody. Zde průvodce Scott Shelton při natáčení aljašských medvědů kodiaků. © Antonín Kusbach 1994.